(Viene de la 1ra. solapa)

d) **Difusión.** Impulsar una línea editorial que contempla la publicación de libros resultantes de las investigaciones financiadas por el Programa y de la Revista de Ciencias Sociales *T'inkazos*.

Publicaciones recientes del PIEB

Serie Investigación

Matrimonios interétnicos. Reproducción de los grupos étnicos y relaciones de género en los Llanos de Mojos. Zulema Lehm (coord.). 2002.

Serie Investigaciones Regionales Oruro

Tras las huellas del Tambo Real de Paria. Carola Condarco (coord.). 2002.

Dinamitas y contaminantes. Hans Möeller (coord.). 2002.

Efectos ambientales y socioeconómicos por el derrame de petróleo en el río Desaguadero. Juan Carlos Montoya (coord.). 2002.

Ventajas comparativas y competitivas del comercio regional orureño. Freddy Sanjinés (coord.). 2002.

Tierra y territorio: thaki en los ayllus y comunidades de ex hacienda. Eliseo Quispe (coord.). 2002.

Del proceso de acompañamiento hacia la autogestión de sistemas de riego. Richard Guzmán (coord.). 2002.

Minería y comunidades campesinas de los Andes. ¿Coexistencia o conflicto? Emilio Madrid (coord.). 2002.

Serie Documentos de Trabajo-Oruro

Relación del gobierno municipal con la comunidad. Hernán Rodríguez (coord.). 2002.

Publicaciones periódicas

T'inkazos 12, Revista Boliviana de Ciencias Sociales. 2da. Época.

Nexos 19. Boletín Informativo del PIEB

Catálogo de publicaciones del PIEB: 1997-2002.

Si Blanca Wiethüchter, en el Tomo I, delinea un recorrido temporal y señala la aparición de los imaginarios que han quedado inscritos en nuestra literatura, en este Tomo II exploramos la densidad de esos territorios –hechizos, hechuras de la letra– a partir de varias miradas a obras específicas. Los capítulos de este libro presentan seis espacios de relaciones entre las obras: *El cuerpo del delito, La angustia cívica, Retrato de familia, El camino de los cisnes, La secreta rebelión de la indigencia* y *El conjuro de la rueda*. Se trata de no restringir la mirada, de liberar la lectura de los textos de confluencias temporales, estilísticas o genéricas, para trascender esos límites y dejar surgir los imaginarios. Una obra es la que actúa como centro configurador de estos espacios, ella establece relaciones, tiende hilos, hacia las otras que le hacen eco. Así, por ejemplo, en *El cuerpo del delito* el texto de Arzáns de Orsúa y Vela convoca lecturas de autores del siglo XX como Alberto de Villegas y Abel Alarcón, pero también allí se enlazan y resuenan diferentes obras del siglo XIX –la de Julio Lucas Jaimes, por ejemplo–, y bien podrían seguir alimentando el tejido *Manchay puytu* de Néstor Taboada Terán y quizás obras más recientes que opten por seguir respirando el aire del Potosí colonial...

ISBN: 99905-68-07-3









HACIA UNA HISTORIA CRÍTICA DE LA LITERATURA EN BOLIVIA

TOMO II

HACIA UNA GEOGRAFÍA DEL IMAGINARIO

Alba María Paz Soldán

Blanca Wiethüchter
Rodolfo Ortiz
Omar Rocha

El Programa de Investigación Estratégica en Bolivia (PIEB), patrocinado por el Ministerio de Cooperación de los Países Bajos para el Desarrollo (NEDA), es un programa autónomo de apoyo a la investigación en ciencias sociales establecido en 1995.

Los objetivos del PIEB son:

1. Apoyar la investigación dirigida a la reflexión y comprensión de la realidad boliviana, con la finalidad de contribuir a la generación de propuestas de políticas frente a las diferentes problemáticas nacionales, promover la disminución de las asimetrías sociales y la inequidad existentes, lograr una mayor integración social, y fortalecer la democracia en Bolivia.
2. Incentivar la producción de conocimientos socialmente relevantes y las aproximaciones multidisciplinarias que permitan visiones integrales de la sociedad, promoviendo simultáneamente la excelencia académica. Para el PIEB, desarrollar el conocimiento, la investigación y el acceso a la información, son pilares clave para que una sociedad pueda afrontar su futuro.
3. Promover la formación de nuevas generaciones de investigadores, haciendo énfasis en la formación de jóvenes. Investigar formando, formar investigando es uno de los principales propósitos del PIEB.
4. Desarrollar la capacidad regional y local de la investigación con relevancia social.

El PIEB pretende alcanzar estos objetivos a través de cuatro líneas de acción:

a) **Investigación.** Brindar apoyo financiero a equipos de investigación, previo concurso de proyectos.

b) **Formación.** Fortalecer la capacidad de investigación de recursos profesionales a través de cursos, talleres, seminarios y conferencias.

c) **Fortalecimiento Institucional.** Desarrollar actividades de apoyo a unidades de información especializadas en ciencias sociales, como respaldo indispensable para sostener la investigación.

(Continúa en la 2da. solapa)

Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia

Tomo II
Hacia una geografía del imaginario

Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia

Tomo II
Hacia una geografía del imaginario

Coordinadora:
Alba María Paz Soldán

Equipo de Investigación:
Blanca Wiethüchter
Rodolfo Ortiz
Omar Rocha

Colaboradores:
Virginia Ayllón
Claudia Bowles
Gilmar Gonzales
Elizabeth Monasterios
Cecilia Olivares
Rosario Rodríguez



PROGRAMA DE INVESTIGACIÓN ESTRATÉGICA EN BOLIVIA

La Paz, 2002

Esta publicación cuenta con el auspicio del Directorio General para la Cooperación Internacional del Ministerio de Relaciones Exteriores de los Países Bajos (DGIS)

Paz Soldán, Alba María
Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia / Alba María Paz Soldán; Blanca Wiethüchter; Rodolfo Ortiz; Omar Rocha Velasco. -- La Paz : FUNDACIÓN PIEB, 2002.
T. 2 ; xii; 440 p. 23 cm. .-- (Investigación ; no. 15)

D.L.: 4-1-1150-02
ISBN: 99905-68-07-3 : Encuadernado

I. LITERATURA HISTÓRICA BOLIVIANA **II.** LITERATURA CRÍTICA **III.** LITERATURA CONTEMPORÁNEA **IV.** TEORÍA LITERARIA CRÍTICA
1. título **2.** serie

Edificio Fortaleza, Piso 6, Of. 601
Av. Arce N° 2799, esquina calle Cordero, La Paz
Teléfonos: 2 43 25 82 - 2 43 52 35
Fax 2 43 18 66
Correo electrónico: fundapieb@unete.com
website: www.pieb.org
Casilla postal: 12668

Diseño Gráfico de cubierta: Alejandro Salazar

Edición: Ana Rebeca Prada

Producción: Editorial Offset Boliviana Ltda.
Calle Abdón Saavedra 2101
Teléfonos: 2 41 04 48 - 2 41 22 82 - 2 41 54 37
Fax: 2 42 30 24 - La Paz - Bolivia

Impreso en Bolivia
Printed in Bolivia

Índice

Introducción
Hacia una geografía del imaginario

Este segundo tomo de *Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia* incursiona e indaga sobre las obras que van conformando los espacios que en el primer tomo se han denominado territorios. Si allá Blanca Wiethüchter delinea un recorrido temporal y señala la aparición de los imaginarios que han quedado inscritos en nuestra literatura; aquí, con la lectura de obras específicas, se trata de explorar la densidad de esos espacios —hechizos, hechuras de la letra— a partir de varias miradas a obras específicas. Los capítulos de este libro presentan seis espacios de relaciones entre las obras: *El cuerpo del delito, La angustia cívica, Retrato de familia, El camino de los cisnes, La secreta rebelión de la indigencia* y *El conjuro de la rueda*. En ellos se trata de no restringir la mirada, de liberar la lectura de los textos de confluencias temporales, estilísticas o genéricas, para trascender esos límites y dejar surgir los imaginarios. Así, en *El cuerpo del delito* el texto de Arzáns convoca lecturas de autores del siglo XX, como Alberto de Villegas y Abel Alarcón, pero también allí se enlazan y resuenan diferentes obras del siglo XIX, como la de Brocha Gorda, y bien podría seguir alimentando el tejido *Manchay puytu* de Néstor Taboada Terán y otras posteriores.

Los nombres que les hemos dado a estos territorios derivan específicamente del lenguaje recogido en la lectura de los textos y en el tipo de conjunción que estos establecen entre sí, creemos que con la virtud de la metáfora condensan las características que ligan ese espacio de sentidos. Podemos decir que el habernos internado en el estudio de nuestra literatura nos ha permitido identificar imaginarios que residen en la sociedad, los cuales han sido elaborados excepcionalmente por las obras literarias. En este sentido, creemos que conocer, trabajar y explicitar lo que, como lectores, encontramos en nuestra literatura puede ser un paso hacia el conocernos mejor.

Creo que cualquier lector puede reconocer, en estos imaginarios, rasgos o características que los bolivianos solemos señalar en nosotros mismos. ¿No nos reconocemos acaso en la casi insalvable preocupación por una patria siempre en riesgo, que finalmente lleva al sinsentido o a la ficción, como inmejorablemente se siente al leer "El pozo" de Augusto Céspedes? ¿Acaso no nos dice algo ese afán autodestructivo de *El Loco* de Borda, cuando nos observamos queriendo empezar siempre la historia, inaugurar lo nuevo, a fuerza de negarnos a recibir la luz de una tradición, como si antes de nosotros no hubiera habido nada? ¿Y cuando descubrimos la negación sistemática de voces de vanguardia como las de Virginia Estenssoro e Hilda Mundy, no nos identificamos con el impulso de Adela Zamudio que busca develar y denunciar esos comportamientos íntimos que tanto inciden en lo social?

Cada uno de estos seis territorios se constituye alrededor de una obra que hace de centro configurador de un determinado imaginario. Esta obra establece relaciones, tiende hilos, hacia otros textos en virtud de ese campo de sentidos, cuya densidad es desarrollada, en distinta medida, en cada uno de los capítulos de este libro. *El cuerpo del delito*, armado en torno a la obra de Bartolomé Arzáns de Orsúa y Vela, abre una posibilidad al estudio de la ciudad en nuestra literatura con lecturas de obras muy poco atendidas por nuestra crítica. El capítulo de *La angustia cívica*, armado en torno a la novela *Juan de la Rosa* de Nataniel Aguirre, plantea la génesis de este imaginario, quizá el más cultivado y estudiado en nuestras letras del siglo XX, pero por lo mismo no lo abarca totalmente. *Retrato de familia*, armado en torno a la obra de Adela Zamudio, se propone como el lado oscuro o íntimo e invita a nuevas indagaciones sobre obras, hasta hoy leídas básicamente como costumbristas, tales como *La niña de sus ojos, Chuño Palma, El Alto de las Ánimas* y una serie de cuentos. *El camino de los cisnes* distingue la obra de Ricardo Jaimes Freyre como la fundadora de nuestra modernidad, distinta del modernismo que el canon ha consagrado con estudios centrados en autores como Franz Tamayo y Gregorio Reynolds. *La secreta rebelión de la indigencia*, constituido en torno a la obra de Arturo Borda, plantea una presencia imaginaria muy pronunciada en nuestra literatura, pero muy poco estudiada. Finalmente, en *El conjuro de la rueda*, armado en torno a la obra de Jaime Saenz, se vislumbra la escritura como un juego de inesperadas dimensiones.

***

El panorama que de esta manera se abre requiere algunas aclaraciones. En primer término, estos territorios no implican lugares incuestionables ni relaciones únicas, ya que una obra puede estar convocada por más de uno de ellos. Es el caso, por ejemplo, de la novela *Aguafuertes* de Roberto Leitón que, a partir del ritmo de fragmentación y de la mirada desde el margen, permite conformar el territorio de *La secreta rebelión de la indigencia*; pero considerando su indagación en las entrañas de la sociedad potosina se relaciona también con *Retrato de familia*. Otro ejemplo es *Cuando vibra la entraña de plata* de Viaña, que incursiona y experimenta con el lenguaje colonial de *El cuerpo del delito*; sin embargo, su marcado trabajo con el lenguaje y la exploración de lo remoto lo relacionan con algunos rasgos de *El camino de los cisnes*, modernistas mas no necesariamente modernos. No ha sido nuestra intención, entonces, clasificar las obras en compartimentos estancos para no moverlas de allí, sino por el contrario, señalar su movilidad y a partir de la lectura discutir imaginarios, indagar las distintas dimensiones de las obras y proponer determinadas relaciones. Es por eso que el protagonismo en la conformación de esta parte del trabajo está dado un poco menos por los escritores mismos, y un poco más por las obras y la gravitación que ellas tienen en la construcción literaria de los campos de sentidos señalados.

Una segunda aclaración necesaria remite a los autores y a las posiciones que intervienen en este libro. Los cuatro miembros del equipo de investigación hemos elaborado las intervenciones al calor de la discusión interna y hemos participado del planteamiento general que propone este trabajo, por lo que el vínculo con el mismo ha sido entusiasta y completo. En lo que se refiere a los otros colaboradores, si bien el equipo ha sostenido conversaciones con ellos, la intensidad y frecuencia de éstas ha sido muy distinta, de modo que sus aportes no trasuntan el mismo grado de compromiso con la propuesta. Es muy posible que muchos de estos autores ni la compartan, ni la suscriban, pues su participación en *Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia* no ha estado condicionada a ello, tampoco los hace responsables de las ideas o planteamientos del equipo. Sin embargo, la visión de estos estudiosos ordenada en los distintos territorios imaginarios o en las proyecciones del *Postludio* (Tomo I) cumple el objetivo de generar un diálogo que sostiene, confronta, y problematiza nuestra posición.

El lector será sensible a ello.

Por ejemplo, en el trabajo de Claudia Bowles sobre Brocha Gorda, se encontrará como eje la noción de costumbrismo, un concepto muy usado en la crítica literaria latinoamericana, pero no incorporado en nuestro trabajo. "Las suicidas" de Virginia Ayllón y Cecilia Olivares se fundamenta y adopta una posición genérica que no ha regido nuestra búsqueda. No obstante, el aporte de estos artículos es doble: introducen otro contexto crítico y hacen surgir en todo su esplendor las obras a las que se abocan, el cual es objetivo de esta publicación.

Respecto de las posiciones de la crítica tradicional o de aquellas de los últimos treinta años, esta investigación ha mantenido una distancia para alcanzar su objetivo inicial: privilegiar lecturas que permitan desentrañar nuevas facetas de las obras. Al avanzar con la tarea, volver a leer textos como los cuentos de Jaimes Freyre o de *El Loco* de Borda, por ejemplo, confirmó que las perspectivas críticas mencionadas condicionaban demasiado el panorama de nuestra literatura. Sin embargo, hemos buscado abrir un diálogo intenso con estudiosos y críticos anteriores, por ejemplo, aquellos del siglo XIX, Carlos Medinaceli, José Eduardo Guerra o Roberto Prudencio y las posiciones de la revista *Kollasuyo*.

Es cierto que el lector notará que aquí faltan estudios y consideraciones sobre varias obras, por eso queremos recordarle que nuestra pretensión no ha sido en ningún momento agotar el análisis, sino más bien plantear nuevas perspectivas, abrir otras posibilidades de lectura y dar lugar a otras miradas. Creemos que sólo de esta manera es posible estimular y acrecentar el conocimiento de nuestra producción literaria. También asumimos que cualquier historia de la literatura así como toda discusión sobre un campo artístico, será siempre un trabajo en proceso, que implica y asume la subjetividad —el imaginario— de sus autores. Desde este convencimiento, lanzamos este *Hacia una historia...* que esperamos abra nuevas perspectivas en el panorama de las lecturas y discusiones sobre nuestra literatura.

Finalmente y para terminar, quiero agradecer a todos los estudiosos que han participado con nosotros de esta experiencia de investigación: a aquellos que con su artículo intervienen en esta publicación, pero también a aquellos cuyo trabajo la acompaña y

complementa, aunque no aparece incluido aquí. Ejemplos son la "Yo-grafía de la poesía boliviana" de Mónica Velásquez, que intenta capturar la voz poética de los últimos cincuenta años, o las "Guías para la enseñanza de la literatura en el nivel secundario" de Gilmar Gonzales y Marco Antonio Miranda, que han sido publicadas sólo parcialmente. No puedo dejar de agradecer infinitamente el más que paciente apoyo de Godofredo Sandóval y del personal del PIEB, la cuidadosa y cariñosa edición de Ana Rebeca, la colaboración del Departamento de Cultura de la Universidad Católica Boliviana y de todos los colegas, estudiantes y amigos que desde hace más de tres años no nos oyen hablar de otra cosa que no sea esta famosa historia.

Alba María Paz Soldán

CAPÍTULO UNO

El cuerpo del delito

Una técnica de la ficción tendrá que ser imprescindible cuando la técnica histórica no pueda establecer el dominio de sus precisiones. Una obligación casi de volver a vivir lo que ya no se puede precisar.

José Lezama Lima

El estudiar la literatura del siglo XIX en Bolivia, donde destacan autores como Julio Lucas Jaimes, Nataniel Aguirre, Julio César Valdez y Benjamín Blanco, nos lleva una y otra vez al texto de la *Historia de la Villa Imperial de Potosí* escrito por Bartolomé Arzáns de Orsúa y Vela entre 1705 y 1736, así como a una presencia difuminada y ensoñada de la ciudad de Potosí, con una gran capacidad de proyectar imágenes. El libro de Arzáns, aunque escrito en el Potosí del siglo XVIII, además de intentar dar un testimonio de su tiempo, trata de revivir una presencia etérea, que se convierte en la motivación de la escritura: el pasado de la villa, en el cual alcanzó "su mayor perfección y belleza", allá por "el año del Señor de 1598". Una percepción del tiempo de auge y esplendor se impone en la *Historia...* y contrasta con la realidad presente del autor y su familia que, según relata su hijo don Diego en la tercera parte, viven con grandes restricciones en una ciudad en decadencia, única evidencia física, carcomida por el tiempo, de aquella gloria pasada.

"Potosí fue el único lugar cuyo fascinante pasado movió a uno de sus vecinos a emprender una historia tan abarcadora y detallada como la *Historia de la Villa Imperial de Potosí*", apunta Lewis Hanke (Mendoza/Hanke 1965: xxxi-xxxiii). Esta observación sigue a la revisión de una serie de textos coloniales referidos a Potosí y a la comprobación de que en España se había reunido una importante cantidad de documentación sobre esta ciudad, pese a lo cual nadie

en la Colonia había emprendido la tarea de relatar una historia de la ciudad desde su descubrimiento en 1545, hasta Arzáns. Este estudioso de la *Historia de la Villa Imperial de Potosí* aclara, luego, que no se la puede considerar propiamente un emprendimiento historiográfico; no obstante representa una perspectiva nueva y totalmente diferente frente a todos los textos escritos hasta entonces sobre Potosí, sea por conquistadores, eclesiásticos, funcionarios o algún minero ansioso del favor real.

Es evidente que se trata de un texto escrito, no por motivaciones ligadas a los intereses de cualquiera de esos grupos, sino, por el contrario, a partir del deseo de un ciudadano particular de relatar "los extraños y memorables sucesos" que acaecieron en su tierra natal, asumiendo su propio punto de vista, el de un potosino (americano-español) que ya no está ligado como los anteriores a la empresa de la Conquista o la Colonia[1]. Por el contrario, siente que ese su deseo representa y satisface el de muchos otros que han tenido alguna relación con Potosí, y es así que concibe una comunidad distinta:

> El grande deseo que en muchos de mis compatriotas y de otros hombres de varias provincias del orbe avecindados en esta Imperial Villa de Potosí (doctos unos y otros que no lo son) he conocido de ver escrita la historia de esta famosa cuanto memorable Villa, me le pudo adelantar en mí, que también estaba con el mismo deseo, para emplear mi talento (bien que pobre) en un asunto que le había menester muy rico, satisfaciendo en parte a tantos loables deseos (Arzáns 1965: clxxxiii).

Este ciudadano, que tuvo por actividad saliente ser un maestro de escuela, decide escribir esta historia y para ello asume un compromiso doble: el de mantener la mayor fidelidad posible a los hechos, referirse a la verdad, y el de deleitar a su lector:

> ... aunque entre otras excelentes propiedades que la historia tiene dos son las que más le acompañan: verdad y deleite. La verdad es como fundamento donde se fabrica toda la narración de la historia; el deleite es el sainete en la misma variedad de los sucesos, que deja sabroso el gusto del que lee... (Tomo II: 303-304).

El término "sainete" que utiliza Arzáns para definir el deleite

---

[1] En esta toma de posición de Arzáns, la crítica, en general, ha señalado el surgimiento de una identidad criolla. Ver Paz Soldán (1985), Alegría (1996), García Pabón (1998) y el artículo de Claudia Bowles en esta *Historia*, entre otros.

que se propone lograr, no remite precisamente al género jocoso que Ramón de la Cruz puso en boga durante la segunda mitad del siglo XVIII —época posterior a la *Historia...*—, sino a ese toque especial, a ese sabor delicado, a la salsita que se añade a ciertos alimentos, a modo de adorno y para hacerlos más gustosos. Así se expresa el interés del autor por el sabor del relato, por seducir a sus lectores, lo cual implica la búsqueda de un registro humorístico y ameno, marcado por el gusto por lo antiguo. Mendoza (1965: ParteVI) lo ha visto cuando al referirse al estilo de la *Historia...* resalta el sentido del humor y deja sentado que se trata de una narración con estilo claro y simple, que fluye libremente, señalando que ese sabor arcaico del texto no es propio de la lengua del escritor, sino que es buscado intencionalmente.

Aquí es también importante recordar que tanto Gunnar Mendoza como Humberto Vásquez Machicado han postulado que el estilo de Arzáns ha recibido determinantes influencias de varios textos clásicos de la literatura española. Mendoza demuestra, a partir de una lectura cuidadosa que, además de los numerosos cronistas y autores eclesiásticos citados una y otra vez en la *Historia...*, y del peso que tienen en su estilo los sermones, es importante la influencia de autores citados en menor medida tales como Cervantes, Calderón, Lope de Vega y Quevedo. Como muestra valga citar la historia del capitán Zapata (1965: Libro IV, Cap. IX) con importante reminiscencia de las novelas ejemplares de Cervantes, a quien Arzáns solamente alude. Por su parte, Vásquez Machicado ha puesto en relación algunos rasgos de la *Historia...* con la picaresca española[2]. Finalmente Mendoza señala como un aspecto creativo en el trabajo de Arzáns el haber logrado la expresión estilística y técnica del cuento, al dar esta forma literaria —como antes lo había hecho de la Calancha— a los múltiples relatos de milagros y pecadores, tema epónimo de la vida colonial.

El texto de Arzáns realiza un doble desplazamiento con el lenguaje que tiene importantes implicaciones en relación con el surgimiento de una literatura en América, y particularmente en Bolivia. Primero, tanto por el estilo como por la intención esta escritura se desplaza desde la historia hacia la literatura, impulsada como está por el deseo de "contar la historia" de un Potosí cotidiano que se de~~bate entre el~~ pecado, el misterio y un pasado fabuloso. El énfasis está

2 Ver Vásquez Machicado (1958: 331-362).

claramente en el contar más que en el historiar en sentido estricto. Luego, este libro lleva la palabra y la escritura en lengua castellana, con el peso de su importante tradición literaria, a un nuevo lugar de enunciación: el de la experiencia americana, arrebatándola de su representación exclusiva del dominio español en América. Arzáns no solamente se permite trabajar un estilo y crear una atmósfera para dar testimonio de los orígenes de su ciudad, sino que con ello esboza una nueva posición ante el mundo: la de un potosino, un americano, inserto y asimilado a la experiencia de vivir una ciudad americana con todo lo que ella implica.

Ambos desplazamientos configuran y hacen posible ese deseo primero de conjurar la presencia difusa de una ciudad esplendorosa, de bordear con el lenguaje un espacio oscuro, vacío: el de la confusión del origen, actitud que viene a configurar un mito. Diremos entonces que el intento, en la *Historia...* de Arzáns, de "casi volver a vivir lo que no se puede precisar", de cercar un espacio de oscuridad, el del origen, es el gesto que inaugura lo que será la literatura en Bolivia. Se trata así de un primer *cuerpo del delito* que constituye uno de los antecedentes de esta nueva serie de escritura: la literaria en América[3]. *Cuerpo* que si bien se alimenta de cuanto relato oral circula en el Potosí del siglo XVIII, se estructura y emula textos tales como la *Crónica moralizada* (1638) de Fray Antonio de la Calancha y la *Historia moral y natural de las Indias* (1590) del jesuita José de Acosta, hasta de las obras de autores españoles del Siglo de Oro. Pero también gana mucho con referencias traídas de otros autores cuya existencia es, por lo menos, dudosa y sus textos inéditos, en el mejor de los casos. Tal, por ejemplo, la obra del portugués Antonio de Acosta, o la de Juan Pasquier[4], o Pedro Méndez, profusamente citados por Arzáns.

Pero, además de lo señalado, lo que consolida la inscripción de esta obra como un inicio de nuestra literatura es que ha sido leída y

---

3 Se inscribe así en la tradición de Espinosa Medrano, El Lunarejo, quien en *El Apologético* en el siglo XVII (1662) ironiza aquello de que "los europeos sospechan seriamente que los hombres del nuevo mundo son bárbaros", a partir de su lectura de Góngora.

4 Se han encontrado documentos de un tal Juan Pasquier en Potosí, pero nada que lo relacione con este poeta que tanto cita Arzáns. Ver Mendoza y Hanke (1965) y Alegría (1996).

reescrita, desde distintos puntos de vista e incontables veces, desde los primeros intentos literarios conscientes del siglo XIX hasta el pleno siglo XX, y no sólo en nuestro país[5]. A propósito, es interesante comentar lo que dice un estudioso de la obra de Arzáns respecto al uso, y lo que él como historiador considera abuso, de los autores del siglo XIX respecto a la obra de este autor:

> Pareciera ser que durante la pasada centuria este Potosí de fábula hubiera sufrido la arremetida de quienes, comprometidos a aclarar su pasado, no hallaron mejor expediente que enturbiarlo de modo definitivo. Historiadores y tradicionalistas de todo el continente se cebaron de él, haciéndolo personaje central de una vindicación mitológica de la Colonia (Vignale 1942 -1943: 114 -130).

Precisamente la elaboración mitológica que realizaron nuestros escritores del siglo XIX es la que nos interesa recuperar, pues en ella emerge una fuerza activa de producción que se apropia del idioma español para proyectar, imaginar y construir desde lo íntimo el mundo de aquí. Mirar atrás para construirse implicaba mirar la Colonia, pero este intento no ha significado, en el caso de las obras que retoman este hilo, una apología de la colonización; por el contrario, ha dado origen a algunas poéticas que se han desarrollado en Bolivia, como puede ser la del barroco. Hace más de medio siglo, Gustavo Adolfo Otero llamó la atención sobre esta producción, aunque no fue suficientemente escuchado:

> La tradición a base de anécdotas, en que es fecunda la obra de Martínez Arzanz, salpicada de humorismo, de gracia irónica unida a la expresión castiza, alcanzó los más elevados quilates como valor literario en escritores bolivianos como Brocha Gorda, Modesto Omiste, Juan Manuel Aponte, Julio César Valdez, Raimundo Rivas, José María Camacho, Luis Felipe Manzano, Tomás O'Connor D'Arlach, José Berríos y Nataniel Aguirre (1939: 150)[6].

Muchas de las obras de los autores mencionados por Otero han sido publicadas por Modesto Omiste en esa importante obra, *Cróni-*

[5] Por citar algunos de los que más han abrevado en la *Historia...* de Arzáns: el peruano Ricardo Palma en sus *Tradiciones Peruanas* (varias series entre 1872-1911), el argentino Vicente Quesada, en sus *Crónicas potosinas. Costumbres de la edad medieval hispanoamericana* (1890), o el chileno Diego Barros Arana "Un crimen de jugadores", publicado en 1852 (Ver Colección de Folletos Bolivianos No. 14, 1982 del periódico *Hoy).*

[6] El nombre del autor de la *Historia de la Villa Imperial de Potosí* ha sido un problema para los investigadores. Algunas fuentes se refieren a él como Martínez Vela, otras como Martínez y Vela, y otras como de Martínez Arzanz y Vela. En algunos casos el nombre es Nicolás, en otros Bartolomé. El mismo autor, aparentemente, usó varios

cas potosinas (1893), que se ha encargado de recoger gran parte de un material del siglo XIX, publicado en revistas o periódicos, que corría el riesgo de perderse. Tal hubiera sido el caso del poema de Benjamín Blanco "La venganza de una mujer", que no figura en ninguno de los libros que se conocen de este autor, habiéndose publicado solamente inconcluso en la *Revista de Cochabamba* de 1852; o del poema "El Cristo de bronce" de José David Berríos, poeta potosino del que parece haberse perdido casi toda la obra.

Antes de hacer una lectura de varias de las obras que se inscriben en este territorio, es importante recuperar un texto anónimo fechado el 7 de agosto de 1800 y titulado "El testamento de Potosí", que ocupa un lugar importante en el campo de este imaginario. La versión que conocemos es la que ha presentado José Enrique Viaña en 1955[7], con un estudio al respecto, después de haber compulsado el cuadernillo en que se publicó originalmente con la reedición que realizó Modesto Omiste en 1891.

Otra vez se trata de un texto —escrito en octosílabos y la dedicatoria, al gobernador Francisco de Paula Sanz, en décimas— que alude a la decadencia de Potosí, pero ahora en tono burlón y con mucha perspicacia. Aunque, como lo señala Viaña, se lo puede objetar desde el punto de vista de la preceptiva literaria, es muy valorable la imaginación, la agudeza, el colorido y la observación del ambiente que corresponden a un punto de vista y a un lenguaje popular muy propio de estas tierras. Como es anterior a la fundación de la República, resulta interesante observar la imagen de país que se infiere del texto, así como la función económica de cada una de sus partes. Vayan como ejemplo los siguientes fragmentos (sic):

Eso si es mi boluntad
qe. todos mis dependientes
a mi triste entierro asistan

Sus dos huérfanos Colegios
dejando el genio travieso
irán con becas crusadas

---

nombres en vida. La edición de Gustavo Adolfo Otero (1943) utiliza el nombre Nicolás de Martínez Arzanz y Vela. Sin embargo, dos investigadores, Mario Chacón y Gunnar Mendoza, coinciden en que hasta que no se halle el certificado de bautismo u otro documento relevante, lo más razonable es usar el nombre que usamos aquí: Bartolomé Arzáns de Orsúa y Vela (Ver Mendoza y Hanke 1965: xxxiii-xxxiv).

7 El texto del "Testamento de Potosí" es un Apartado del No. 2 (1955) de la revista *SUR* que dirigía Armando Alba. Y el estudio de Viaña figura en la revista.

del modo y forma siguientes:
. . .
Por delante yran los pobres
públicos y vergonsantes
y con ellos los oficios
con desmaios incesantes

Mi hijo el Niño Bues.A.
a quien birreinato dí
yrá en el medio cantando
Aprende flors. demi

De los situados al sitio
yrán sus ojos clavando
y del Rio dla Plata
beberá para ir llorando

Irá a su mano derecha
mi padre el Cusco, en casaca,
llevando toda la mita
como principal curaca

Sus hijos se alegrarán
qu. su asucar no se benda
pero saldran arrastrando
baietas de tienda en tienda

Junto a mi padre irá Chile
echando a todos garvansos
cargado de la Rioja
de arros y caballos mansos
. . .
Toda vecina provincia
con su respectiba carga
ira mui de chapetona
de revoso y toca larga
. . .
Lima mi patrona antigua
gritará con risa fuerte
qe. haver dejado su amparo
me ha ocasionado la muerte
. . .
Todo Valle y todo Macha
cuias insignias consternan
iran a paso de entierro
cantando: "requiem eternam"

Chuquisaca, niña expuesta
y con mis pechos criada
ira de primer llorona
diciendo: A Dios pan y queso.

La Paz niña (aunqe. no mucho)
dejando su oro y sus fiestas
irá con todos los Yungas
llevando su coca a cuestas

La laguna Chuquito
irá para el llanto entera
dejando para escaveche
sus boguillas en Sal muera

Santa Cruz mi antigua amiga
saldrá mil malayas dando
de haver conocido Plata
quando ia se yba acabando

En camisa y sin pollera
"vea que colla —dirá—
cómo se quiere morir
quando asucar se le da?"
. . .
Cochabamba buena mosa
Entre Tarata y Punata
Haciendo oficios de madre
Saldrá descalsa y apata
. . .
Tarija niña entonada
irá cargando con trinos
por delante sus zapallas
y por detrás sus tocinos

Salta, Chichas y demás
matanceras asesinas
irán sudando manteca
y bostezando cesina

La Costa gran pescadora
yra libre y muy decente
con fundamento llorando
vino dulce y agua ardiente
. . .
Chayanta con sus arinas
empolvada como un niño
ira con las chacareras
echa ratón de molino
. . .
Atacama la hermitaña
y toda pailera pobre
irán con lágrimas verdes

de la Real Audiencia cargada buscando a quien dar su cobre

Y después de la declaración "fui casada/con el Niño Dn. Azogue/ quien me ha dejado preñada" y del deseo de dar noticia de su próxima muerte a "las quatro partes del mundo", de repasar la relación que tuvo con varias regiones del mundo y de dar una serie de recomendaciones, el testamento se cierra con el desengaño, un tema clásico de la literatura española del Siglo de Oro:

Para cumplir y pagar
aqueste mi testamento
nombro al Tiempo de alvacea
por ser de gran valimiento

Sera el segundo alvacea
el desengaño feros
cada uno de por si
y de mancomun los dos

Que es mi ultima boluntad
que los dos tengan mi llava
y lo qe. el tiempo empesare
que el desengaño lo acabe (sic).

Viaña piensa que el autor no era un intelectual y que estos cruces con temas de los autores españoles se deben a que estos temas circulaban oral y popularmente durante la colonia. De todas maneras, el *Testamento de Potosí* de autor anónimo y con algunos versos en quechua debe ser reconocido como uno de los textos iniciadores de nuestra literatura, otro *cuerpo del delito*.

***

El libro de Julio Lucas Jaimes (Brocha Gorda), *La Villa Imperial de Potosí* (1905), en el que reúne una serie de tradiciones escritas desde 1868 hasta el año de su publicación, tiene una filiación directa con la *Historia de la Villa Imperial de Potosí*. Además de las innumerables referencias que hace Brocha Gorda a los *Anales de Potosí*[8], tiene en común con Arzáns la actitud de ponderar la grandeza y la riqueza de esa ciudad, de presumir su origen potosino y jactarse de que esto le regala intuición y conocimientos especiales para contar su historia

8 Ya que no a la *Historia de la Villa Imperial de Potosí*, pues todavía no se había publicado. Aunque, como lo demuestran Mendoza y Hanke, en Potosí existía un manuscrito hasta 1905, que probablemente muchos autores de la época consultaron. Esto también explica que gran parte de su material se haya difundido oralmente.

y finalmente en deleitarse y deleitar a sus lectores con las anécdotas ordinarias y extraordinarias de la vida en la villa. Pero, sobre todo, en aquel gesto literario de pensar y elaborar un estilo propio, un modo de decir y de contar todo aquello.

La obra de Jaimes no lleva en el título la palabra "historia", pero sin embargo, el subtítulo reclama que se trata de "Su historia anecdótica" y, después de aclarar que la llama así porque mezcla en sí el cuento y la verdad, la tradición y la leyenda, dice de manera muy sabrosa:

> Llámale, otro si, anecdótica porque la narración entra a veces en el fondo de las costumbres, usos y prácticas de la Imperial Villa y otras recoge los chismes y habladurías de las comadres y del pueblo para darle su aire pintoresco, su sabor a vino rancio y su olor a rapé perfumado con aromas de Oriente y esencias de la vieja alquimia (1975: 20).

Tenemos aquí otra versión de aquella mezcla que proponía Arzáns en su *Historia...* de una verdad, que tiene como referencia la percepción de la vida en la ciudad de Potosí, con el deleite o "sainete", que es ese sabor específico de la escritura literaria y por el que entra la ficción a jugar un papel importante. Desde la historia, o las historias de la villa, pero también desde esa otra palabra cotidiana y no convencional, Jaimes inscribe su obra en la ciudad de Potosí, y como consecuencia en los textos de Arzáns, aunque su referencia está conformada por una amplia serie de textos relativos a Potosí, desde de la Calancha hasta Modesto Omiste.

Ocurre algo semejante, pero a la inversa, cuando Nataniel Aguirre escribe "La bellísima Floriana" (1911)[9], ya que la patria de su escritura es propiamente la *Historia...* de Arzáns y sólo como consecuencia se da la inscripción en el imaginario de la ciudad de Potosí. El narrador dice haber conocido el tema primero oralmente, y solamente después y por azar encuentra el relato original de Arzáns y lo cita profusamente.

Sin embargo, es esta filiación inicial, sea en la Villa Imperial o en los textos de Arzáns, la que permite a estos escritores despegar y remontar hacia otros imaginarios exóticos, en claro gesto romántico o modernista. Jaimes, por ejemplo, en "Vaya una conseja o cuento y unos tesoros" alude a un tema que ha ocupado a los historiadores: el papel que tuvo Potosí al inicio de las luchas independentistas, pero

9 Este relato probablemente se publicó antes en *El Heraldo* de Cochabamba.

lo hace con un guiño literario:

> —Al fin querrá usted decirnos, dijo el Sultán, si era patriota o no era patriota la magnificante ciudad de Potosí?
> —Problema! dirían, respondió la Sultana, los perezosos de la investigación que no leen más que en su librito.
> . . .
> —¿Y el cuento? ¿En qué quedo el cuento? Saltó con ira el Sultán Almamud.
> —¡Ah! Ya, ya, señor, muy sublime. Había en Potosí... (1975: 423-424).

De esta manera, tanto los temas históricos como los legendarios son envueltos por el estilo de Jaimes en un ámbito de fantasía que les otorga una tónica de ficción y de sabor literario.

Estas mismas tensiones, o mejor imbricaciones, entre cuento e historia, entre literatura e historia de una ciudad, que se resuelven por el trabajo con el lenguaje y por la ficción literaria, se encuentran en otra novela de la misma época: *Su excelencia y su Ilustrísima* (1889) de Santiago Vaca Guzmán, aunque esta vez no estén centrados en Potosí. Se trata del relato de un hecho sucedido en otra de las primeras ciudades coloniales que se asentó sobre un fuerte de los españoles: Asunción del Paraguay. El subtítulo aclara que es una "Historia verdadera con mucha traza de novela" y la razón del autor da cuenta de su propósito en el requilorio, al presentar el titulado "Juicio crítico":

> Como dicción, se observa que el autor ha procurado ajustar su estilo, en cuanto sus débiles fuerzas se lo han permitido, al de la época en que se desarrollan los sucesos que pinta, subordinándose siempre a las lecciones de los maestros que le sirven de pauta (1980: 14).

El objetivo es inscribir el relato, a partir de una recuperación del castellano del siglo XVI, en la tradición de los clásicos de la lengua castellana. Si bien la narración nos trae personajes de la política colonial y como eje del relato, una mujer, el narrador trae a cuento otro personaje con el que hace gala de ese exquisito sentido del humor, que también encontramos en Brocha Gorda. Se trata de un célebre historiador, personaje que había ganado tal fama por una historia que prometía escribir, y de la que nunca elabora más que el frontispicio. No obstante, le hacían "biografías de adelante, de perfil, de espaldas". Pero, el narrador continuamente recurre a esa "completa, puntual y verdadera historia" en el desarrollo del relato. De esta manera, se ponen en juego los efectos de una historia nunca escrita, precisamente con los hábiles recursos de la escritura de Vaca Guzmán.

"La bellísima Floriana"

Pero, volvamos al relato de "La bellísima Floriana", que al haber sido elegido por Aguirre y por Jaimes, nos permitirá caracterizar el estilo de cada uno de ellos en su relación con el de Arzáns, pero también acceder al tono de este último. Los *Anales de la Villa Imperial de Potosí*, ese esbozo de la *Historia...*, que fue más conocido por los autores del siglo XIX, refieren el caso de Floriana en unas pocas líneas. El relato completo de la admirable belleza de Floriana y las desdichas que ésta le trae está en la *Historia...* y allí queda claro que esa belleza es la fuerza pasiva que desata la acción, como lo remarca el narrador; sin embargo, también se hacen evidentes dos pasiones que se pueden leer a contrapelo. Se trata de dos actitudes, o pasiones solidarias la una de la otra, de Floriana que mueven, por debajo de lo que ilumina el narrador, los hilos del relato. La más evidente es el deseo de venganza: la protagonista decide vengar la afrenta que su padre ha sufrido de parte de un admirador suyo, el gobernador de Tucumán, y de allí en más se desatan las peripecias. La otra pasión que resalta, aunque es menos evidente dada la intención y la valoración de Arzáns, es la insistente negación de esta doncella de entregar su amor. No lo entrega al gobernador de Tucumán, tampoco a Don Julio, ni a Lupidana, quienes la cortejan; ella opta por no amar a nadie pues, según Arzáns, "su fin era sólo servir a Dios" (1965: 238). El relato concluye cuando ella sale de su escondite y "dice Juan Pasquier murió de mucha edad con opiniones de que fue gran sierva del Señor". De modo que la de Floriana, en Arzáns, es una historia de venganza y de negación al amor. La venganza es una pasión que abunda en la *Historia...*, los episodios más fuertes la tienen como motivo; y negarse a amar es, a ojos de Arzáns, un mérito, pues en sus historias el amor casi siempre linda con el pecado. Esto último condice con el rasgo de la época caracterizada como "piadosa".

La versión de Aguirre, aunque sigue fielmente la historia de Arzáns, modifica notablemente esas fuerzas y relata la historia haciendo paralelismos con héroes de los romances de caballería o con poemas del romanticismo. Así, el segundo episodio remite a la literatura de su época: "Donde el lector oirá de los labios de una doncella del siglo XVI un conocido verso de un famoso poeta de estos tiempos", y el verso en cuestión es precisamente "¡Ay, infeliz de la que nace hermosa!". Por otra parte, el episodio IV relata lo referente a "De qué modo aconteció

a nuestra heroína el mismo percance que a la princesa Melisendra" y el V nos remite a "De quien tuvo entonces la gloria de Don Gaiféroz...", aludiendo así a las aventuras caballerescas de la Edad Media. La diferencia fundamental es que Aguirre, con todo el material de Arzáns, cuenta una sugerente historia de amor, lo que también condice con su época. Se trata del amor secreto que siente Floriana por uno de sus pretendientes, quedando imposibilitado cuando el amado muere, cuando "exhala el alma en un suspiro" en el momento más inesperado en brazos de Floriana. Y el último episodio IX lleva el título "De lo que siempre calló doña Floriana", pues remite a ese sentimiento que el relato elaboró con sugerencias, con preguntas y afirmaciones elusivas y con sutiles insinuaciones de gestos y actitudes (1911: 7-54).

En el caso de Aguirre, es necesario recordar que este su inicial experimento narrativo que romantiza el Potosí colonial le abrió la posibilidad para escribir, posteriormente, *Juan de la Rosa*, una novela que funda el imaginario de Cochabamba, otra de las ciudades imaginadas por nuestra literatura. Esta obra, si bien mantiene el mismo sabor romántico, proyecta también una inquietud por la patria que se resuelve con la afirmación de la patria chica, con la pertenencia afectiva al propio terruño. Al crear un imaginario sobre Cochabamba y reconstruir su pasado, funda una nueva tradición. Según Carlos Medinaceli (1939) el relato de "La bellísima Floriana" de Aguirre fue traducido al inglés y publicado en Nueva York, lamentablemente no hemos encontrado ni el dato ni la publicación.

En *La Villa Imperial de Potosí* de Julio Lucas Jaimes encontramos otra versión de esta historia titulada "La bellísima doncella Floriana", que cita como fuente a de la Calancha en su "Crónica moralizadora"[10]. De principio, este relato está marcado por la fuerte personalidad del narrador, en la nota inicial que dice: "Sobre igual asunto hánse publicado varios escritos, y el más ingenioso el de Nataniel Aguirre (doctor y poeta de grata memoria), pero todo urdido y fantástico. La verdad es ésta, comprobada" (1975: 201). Esta insistencia en dejar sentado que el relato remite a "la verdad comprobada" resulta una parodia del tono de Arzáns y de una serie de textos coloniales, que conscientes de lo extraordinario de sus historia y descripciones del nuevo mundo,

10 Se trata de la *Crónica moralizada* de Fray Antonio de la Calancha, publicada en Barcelona en 1638.

siempre recurren a algún modo de legitimar la verdad de sus palabras, para garantizar que su misión es dar testimonio y descartar que se trate solamente de su propia fantasía. En la simultánea negación, o prohibición, y afirmación de la fantasía se asienta el surgimiento del barroco en América. El énfasis en la verdad que tal escritura contiene también recuerda las declaraciones que hace Bernabé Antonio de Ortega y Velasco, a pedido del corregidor, en el informe remitido al Consejo de Indias para probar la existencia del libro de la *Historia...* y de su autor Bartolomé de Orsúa y Vela. Pues, además de informar sobre las circunstancias en que lo conoció y supo de su libro, insiste en que el autor llegó a conversar con muchos ciudadanos sexagenarios que habían vivido los sucesos que narra, y así asegura que la obra mencionada contiene los sucesos verdaderos.

Volviendo al relato de Jaimes, no podemos ver en todo esto sino, una vez más, su sentido del humor, pues si leemos con detención sus relatos es evidente que utiliza tanto las notas como los epígrafes para lograr ese tono entre crítico y humorístico. En este caso, por ejemplo, el epígrafe marca un espíritu muy distinto al de Aguirre —ya se verá por qué cuando se lea la resolución por la que opta esta versión—:

Si el santo Dios nos fizo toda cosa
Por el contento del home a su regalo
Fizo, otro sí, la fembra peligrosa
Porque se adunen siempre bueno y malo.

Ahora bien, el relato de Jaimes no entra en detalles sobre los pretendientes de Floriana como lo hacen los anteriores autores, ni tampoco se perciben, durante la narración, las fuerzas que mueven la acción. Es más bien un efecto final, al modo del cuento moderno, el que nos muestra que Floriana ha caído en manos de la mujer que vivía con el corregidor Lupidana, "una moza feroz en sus celos y temeraria en la venganza". Pero el ambiente del Potosí colonial está presente, sobre todo en la reyerta que se armó una noche a raíz de la serenata de algún admirador de la bella Floriana, hecho que ocasionó que el corregidor la detuviese y amparase en su casa. Todo esto sí está descrito con detalle, sutileza y humor.

Los tesoros de Rocha

Cuando Arzáns se refiere a la falsificación de la moneda en Potosí por funcionarios de la Casa de la Moneda, hace un relato de

corrupción política y de moral, con sentido providencialista. Si bien Francisco Rocha, quien, como funcionario de la Casa de la Moneda, puso a circular moneda falsa, es castigado, junto con los otros implicados, por el corregidor Nestares Marín. También aquellos que lo persiguieron sufren muertes violentas y extrañas por no haber sido leales a quien había sido generoso con ellos, arriesga el autor (1965: 114-133). Esta tradición es retomada por Jaimes, pero también por el paceño Julio César Valdez.

Jaimes, esta vez sí, cuenta una misteriosa historia de amor, de ambición y de venganza, pasiones que dejan en segundo plano el tema de la falsificación de la moneda, aunque lo iluminan desde el registro de los "tapados", otro tema fuerte del imaginario potosino. El secreto de Rocha, de quien todo Potosí sospecha que acuña en su mina moneda falsa, es revelado al gobernador por una hermosa sevillana, a quien él ama ciegamente. Es así que Rocha es ajusticiado; sin embargo, el relato ofrece un efecto final, por el cual el lector descubre cómo la amante india de don Francisco tomó venganza de la sevillana, todo esto en un clima de misterio propio de la *Historia...* de Arzáns. Es interesante notar, nuevamente, aquí la nota inicial con la que Jaimes caracteriza su relato como tradición, de esta manera: "Esta es la tradición. La historia atribuye al corregidor Marín el agarrotamiento de Rocha y sus cómplices y no designa con el nombre de *Thuru Cancha* el ingenio de aquel ríquisimo minero" (1975: 97).

Aunque después, cuando aclara que para escribirla pudo consultar algunos textos históricos que se salvaron de la "tempestad republicana", sin ninguna solución de continuidad, dice que se trata de "la verídica relación de sucesos ocurridos..." (107). Aunque Jaimes, claramente, se toma la libertad de situar los hechos en el siglo XVIII, durante el reinado de Carlos III, siendo que Arzáns y los historiadores lo sitúan a mediados del siglo XVII, época en la que fue corregidor Nestares Marín. De estas libertades y juegos se alimenta la excelente prosa de Jaimes.

Julio César Valdez (1862-1918), es un escritor paceño que también ha reescrito varios episodios de Arzáns. En su libro *Siluetas y croquis* (1888) está el relato titulado "Rochuno", con el subtítulo "Origen tradicional de este bolivianismo", donde relata la historia del mismo personaje, Francisco de Rocha, pero con el objetivo de proponer a la

"Academia Española" que acepte este término como bolivianismo, equivalente o sinónimo de "moneda falsa". Da ejemplos del uso de esta palabra en la vida cotidiana de su época y hace comparaciones entre las situaciones del Potosí colonial y las de su presente en el país llamado Bolivia. Como parte de su argumento filológico cita unos versos de Juan Sobrino, tomados de *Anales de la Villa Imperial de Potosí* (1939: 150), alusivos a Rocha, los cuales han sido recuperados para la historia de la poesía en esa urbe[11]. Pero, lo que resulta más interesante en Valdez es que también cita versos de don Juan de Espinosa Medrano, "El Lunarejo", en los que además de aludirse al caso de Rocha, aparece la palabra "rochuno".

El relato es parte, entonces, de la argumentación que hace Valdez ante la Academia, y concluye así:

> El adjetivo *rochuno*, que ha recorrido ya dos siglos y pico sin perderse en el curso de tan largo tiempo; que cuenta con los atavios de la tradición y el apoyo de la historia; que se ha hecho indispensable en el lenguaje popular de este país, en el que los descendientes de Rocha nos ahogan con los *rochunos* de plomo merece ser inscrito en el Diccionario de la lengua, entre los *ismos* valientes que han penetrado a ese templo de las letras (1888: 284-285).

Esta es pues una manera más crítica, observadora e irónica de establecer los orígenes de "este país" en el Potosí de Arzáns; y de nuestro lenguaje en sus "cuentos impertinentes".

***

Pese a que se ha creído que esta recuperación del Potosí urbano y de los textos de Arzáns es un rasgo propio del romanticismo decimonónico, es importante aclarar que también los escritores del siglo XX han vuelto a ellos desde distintos lenguajes y poéticas. Como principal ejemplo está Guillermo Francovich, quien ha escrito una obra de teatro *El Monje de Potosí* (1962), tomando como motivo la historia que cuenta Arzáns de don Juan de Toledo. Pero, además este autor postula y señala como uno de los mitos profundos de Bolivia, el de Potosí, en su libro *Los mitos profundos de Bolivia* (1987).

Desde un tipo de escritura que puede pensarse dentro del canon modernista, Alberto de Villegas con *La campana de plata* (1925) y José Enrique Viaña en *Cuando vibraba la entraña de plata* (1948) vuelven a

[11] Ver Gisbert (1968) y Alegría (1996: 1-16).

indagar en ese origen inaugurado por Arzáns. Abel Alarcón también lo hace con *Era una vez...* (1935) desde un lenguaje más ensayístico; Pacheco Bellot, aunque no se inscribe directamente en esta tradición del Potosí colonial, en su novela *El tapado* (1946) pone en juego el humor; y finalmente Néstor Taboada Terán en su *Manchay puytu* (1977), desde un neoindigenismo imbricado de lo real maravilloso, sitúa la leyenda del Manchay puytu en un Potosí que viene de Arzáns, pero que parece ser posible gracias a la novela de Viaña.

Alberto de Villegas (1897-1934) en *La campana de plata* realiza lo que él denomina "una interpretación mística de Potosí", intentando revivir con el lenguaje los ecos, resonancias y sonidos de Potosí. La búsqueda invoca desde la energía que implicó la aventura de Colón al cruzar el mar océano hasta las inscripciones del catolicismo en el pensar y el vivir de esa urbe. En un lenguaje propio del modernismo de Villegas indaga a fondo en el misterio de Potosí, en el espíritu de esa ciudad donde se imponen las imágenes de la religión católica, y en la obra de Arzáns.

Al margen de esta obra, de Villegas en una de sus *Sombras de mujeres* relata la historia de Doña Catalina de Erauso, la Monja Alférez que se embarcó a América vestida de hombre y por su valor en las peleas le dieron el grado de alférez (1929: 71-81). El autor no ubica a este personaje en Potosí; pero Hanke asegura que esta monja pasó parte de su vida en la villa y se sorprende de que Arzáns no hubiera recogido este caso precisamente por tener el tono y el gusto de los relatos de este potosino (1965: lxiv). Sin embargo, el estudioso apunta que es probable que las historias de doña Ana y doña Eustaquia hayan sido inspiradas por este personaje. En el libro de de Villegas, este es el único relato que se sitúa en la época colonial, y, pese a las hermosas descripciones que hace del personaje, Doña Catalina se pierde en el misterio, cosa que también sucede con las otras mujeres de sus relatos. Entonces, de Villegas además de volver al Potosí, que también fabula Arzáns, en La *campana de plata*, desarrolla un relato que estaría faltando en la *Historia...* de aquél.

La novela de Viaña tiene en común, con algunos de los relatos del siglo XIX y con la novela de Abel Alarcón, el intento de reconstrucción del lenguaje, pero en su caso, la relación con la *Historia...* es más imbricada, y entrañable, ya que se arma, no sólo sobre los personajes del texto de

Arzáns, sino también sobre una serie de presupuestos y consecuencias del mismo. Así, por ejemplo, los dos jóvenes protagonistas llevan el nombre de Nicolás: Nicolás Ludueña y su amigo Nicolás Pablo Ponce, lo cual lejos de ser un simple juego trae a cuento aquella tradición narrada por Arzáns de la imposibilidad de que nacieran niños en Potosí por la altura, razón por la que las mujeres se iban al valle más cercano para poder dar a luz. Sin embargo San Nicolás Tolentino obra el milagro en doña Leonor de Guzmán, esposa de Francisco Flores, quien después de haber perdido seis embarazos, aun habiendo intentado dar a luz en el valle más cercano, decide esta vez quedarse en Potosí y por consejo de un padre agustino se encomienda a este santo. De esta manera nació "el primer niño que se logró de los que en Potosí nacieron" en el año de 1584, y desde entonces:

> ...todas las señoras que se hallaban en cintas ofrecieron sus hijos a San Nicolás y en naciendo les hacían poner el nombre del santo. Fue tal el favor que merecieron con esta diligencia que todas lograron sus hijos y todos se llamaron Nicolás en aquellos tiempos (1965: 191-193).

Otro detalle en este sentido es la presencia en la novela de Viaña de Alonso de Barba, que fue muy conocido por su importante libro de metalurgia *El arte de los metales*; no obstante Arzáns no lo menciona en ninguna parte de su historia, y esto lo señala sorprendido Lewis Hanke (1965: Lxiv). *Cuando vibraba...* no solamente integra al personaje histórico de Barba, sino que hace parte importante de la vida potosina las prácticas y los experimentos para purificar la plata, que Barba describe en la obra citada. Nuevamente aquí un novelista del siglo XX completa los vacíos que habría dejado la *Historia...*, pero en estrecha relación con ésta y sobre la base de la ficción.

La novela *Manchay puytu. El amor que quiso ocultar Dios* (1977) de Néstor Taboada Terán retoma la leyenda indígena del Manchay Puytu, que había sido anteriormente motivo de temas musicales —el clásico yaraví, al que también recurre esta novela— y literarios[12], y la ubica en un medio claramente urbano, la ciudad de Potosí en el siglo XVII. Si bien Taboada cita literalmente el relato de la inundación de la laguna Karikari de los *Anales...* así como otros datos de Arzáns, hay huellas de la novela de Viaña en varios aspectos de la reconstrucción

12 La novela corta de Juana Manuela Gorriti *La quena* (1845) y la tradición "Manchay puito" de Ricardo Palma en sus *Tradiciones peruanas*, escritas de 1872 a 1883.

de la ciudad. Pero lo que indaga Taboada en esa urbe es el ambiente artístico que pudo haber existido en ella, quizás por el papel que juega la música en la leyenda, pero también por los ecos de Pérez de Holguín.

Esta conjunción que logra la novela de Taboada entre la ciudad colonial de Potosí y una leyenda de la tradición oral indígena ilumina y da densidad a todos los personajes indígenas que habían surgido en las obras mencionadas más arriba. Desde el compadre Pablo Huancani de Arzáns, hasta el inescrutable Mallko de la novela de Viaña, pero también la misteriosa Ccoricusichi, amante de Rocha en "El tesoro del Rocha" de Jaimes, y la generosidad del indio Guanca que descubre los cadáveres de las dos mujeres en las cavernas de la mina. Todos estos personajes aparecen fundidos en la misteriosa mitani Maria Cusilimay y el enigmático Ñauparuna de Taboada.

Aún en la última década del siglo XX encontramos otra reescritura a partir de un texto de Arzáns. Blanca Wiethüchter, con el seudónimo de "La hormiga colonial"[13], escribe el relato titulado "El Cristo de bronce" que es, como lo aclara la autora, una versión libre basada en el poema del mismo nombre que José David Berrios había escrito en 1875. Berríos había tomado un texto de la *Historia...* de Arzáns que se refiere a Magdalena Téllez, una mujer muy hermosa, altanera y vengadora, que Wiethüchter recrea en prosa introduciéndose al ambiente social del Potosí colonial[14].

Para finalizar no podemos dejar de referirnos a una noticia de última hora, que demuestra que este imaginario que hemos denominado *El cuerpo del delito* sigue vivo y puede aún incursionar en nuevas dimensiones. Se trata de la novela de Ramón Rocha Monroy que ha sido distinguida con el Premio Nacional de Novela del año 2001, *Potosí 1600*, próxima a publicarse y que promete, por lo menos, provocar el apetito del siglo XXI desde el legendario Potosí.

---

13 En el suplemento cultural *La hormiga eléctrica* de *La Razón*, del domingo 7 de abril de 1991.

14 Véase el capítulo "Prosigue la materia del pasado y cuéntanse los extraños sucesos de doña Magdalena Téllez y su trágica muerte"en Arzáns (1965: 206-213).

1. Una lectura de *La Villa Imperial de Potosн* de Julio Lucas Jaimes (Brocha Gorda)

Claudia Bowles

> La muy celebrada, siempre ínclita, augusta, magnánima, noble y rica Villa de Potosí; Orbe abreviado; honor y gloria de la América; centro del Perú; Emperatriz de las Villas y lugares de este nuevo mundo; Reina de su poderosa provincia; princesa de las indianas poblaciones; señora de los tesoros y caudales; benigna y piadosa madre de ajenos hijos; columna de la caridad; espejo de la liberalidad; desempeño de sus católicos Monarcas ; protectora de pobres; depósito de milagrosos santuarios; ejemplo de veneración al culto divino; a quien los Reyes y naciones apellidan Ilustre, pregonan opulenta, admiran valiente, confiesan invicta, aplauden soberana, realzan cariñosa y publican leal; a quien todos desean por refugio, solicitan por provecho, anhelan por gozarla y la gozan por descanso.
>
> El famoso, siempre riquísimo, máximo e inacabable Cerro Rico de Potosí, singular obra del poder de Dios; único milagro de la naturaleza perfecta y permanente maravilla del mundo; alegría de los mortales, Emperador de los Montes, Rey de los Cerros, Príncipe de todos los minerales; Señor de Cinco mil indios (que le sacan las entrañas); clarín que resuena en todo el Orbe; ejército pagado contra los enemigos de la fe; muralla que impide sus designios; castillo y formidable pieza, cuyas preciosas balas los destruye; atractivo de los hombres; imán de sus voluntades; monstruo de riqueza; cuerpo de tierra y alma de plata; a quien las cuatro partes del mundo conocen por la experiencia de sus efectos; sus Católicos Monarcas lo poseen, los demás reyes lo envidian, las naciones todas lo engrandecen, aclaman poderoso, aprueban excelente, ensalzan portentoso, subliman sin igual, celebran admirable y elogian perfectísimo.
>
> ***Historia de la Villa Imperial de Potosн,***
> **Nicolás de Martínez Arzánz y Vela**

La lectura del fragmento citado previamente nos da una idea inicial de lo que fue el misterioso y abigarrado mundo colonial de Potosí. Esa abundancia hasta sobrecogedora, nos somete inevitablemente a cuestionar en qué medida puede creerse en la verdad de lo dicho o

aceptarse esta fantástica e hiperbólica construcción lingüística, como parte de un canon literario. Y en medio de esta disquisición, encontramos una posible lectura: la visión de de Martínez Arzánz y Vela (1939) es ya una prefiguración de la percepción del mundo que tendrían, tres siglos después, los escritores que buscaron en ese pasado, la esencia de lo boliviano. Los poetas y novelistas románticos se asomarían justamente a ese estadio de la vida americana para embriagarse con la penumbra de sus calles, con la fantasía de sus leyendas e incluso del aire exótico de ese universo pasado del cual, en la era republicana, ya no quedaban sino escombros arquitectónicos.

La obra de Julio Lucas Jaimes se ubica en un marco de producciones literarias que nos permite re-conocer los laberintos de un mundo del que ya no quedan trazos sino en los documentos amarillentos de los cronistas, en los recovecos de sus calles desoladas y de sus edificios abandonados. De la misma abigarrada manera en que de Martínez Arzanz y Vela retrata la historia de la fabulosa villa y describe el mítico Cerro Rico de Potosí, en la obra de Julio Lucas Jaimes una tras otra se suceden las descripciones, anécdotas, consejas y cuentos de la vida de la colonial ciudad de Potosí. Esta literatura testimonial proviene de un intelectual que conoció profundamente la historia de su país y valoró los elementos para él esenciales en la definición de la identidad y la cultura bolivianas, al tiempo de dar una interpretación del pasado que funciona como un modo de criticar también el presente.

1. La Colonia, la tradición y las costumbres en *La Villa Imperial de Potosн*

La atracción vital por la Edad Media que había resurgido con el romanticismo, se convierte en nuestro autor en la reconstrucción de las glorias precolombinas y coloniales. Con Brocha Gorda (tal el pseudónimo con el que escribió Julio Lucas Jaimes), la historia, género también apreciado por los románticos, adquiere el dinamismo del relato literario. En ella se busca el alma nacional, la revalorización del pasado precolombino, de las tradiciones coloniales, de los ritos y costumbres populares, de lo autóctono y de lo espontáneo.

La actitud generada por la Guerra del Pacífico llevó a los escritores a producir una literatura nacionalista; la patria, devastada por las luchas, provocaba y merecía ser reconstruida, a través de la

exploración de la bolivianidad. La derrota sufrida provocó alguna anarquía, y ésta resultaba el marco perfecto para albergar el sentimiento romántico. Por ello, justamente, aunque el país se debatía en profundas indecisiones, los escritores se evadieron (real e imaginariamente) para escribir sobre mundos lejanos. Julio Lucas Jaimes recupera y reinserta las viejas crónicas convirtiéndolas en pequeños relatos predominantemente anecdóticos que, con una buena dosis de humor, establecen un puente entre el lector y su pasado.

La conjugación de lo histórico con lo imaginativo produce este género menor, característicamente hispanoamericano: la tradición. Pero Jaimes no había perdido el gusto por lo clásico; el lenguaje en *La Villa Imperial de Potosí* (escrita entre 1868 y 1905; publicada este último año) va a conservar la mesura y equilibrio de dicho estilo. Sin duda la originalidad de la literatura de Brocha Gorda quedará por ello amalgamada con sus alcances históricos y didácticos, a la par que con su labor periodística.

2. Julio Lucas Jaimes: Brocha Gorda

Julio Lucas Jaimes fue escritor, periodista y diplomático. Nacido en Potosí en 1845, el seudónimo de Brocha Gorda le dio fama tanto en el país como en Lima y Buenos Aires, ciudades donde residió y publicó sus artículos. Se casó con Carolina Freyre, escritora peruana, y fue padre de los poetas bolivianos Ricardo y Raúl Jaimes Freyre.

Conocedor directo de la realidad en que suceden las ocurrencias episódicas de las crónicas, matiza la situación con sus recuerdos, confiriendo la autenticidad que otros no pudieron desde sus "vigilias de escritorio". Él vivió en el Potosí republicano que, estancado, mantenía los rasgos de la urbe colonial casi intactos. Gracias a esto, alterna con equilibrio artístico la historia con la descripción. Su prosa llana y dinámica, se destaca sobre todo por un manejo a voluntad del humor, cualidad no muy a menudo presente en los escritores bolivianos.

La edición original de este volumen de relatos (tradiciones, leyendas, cuadros), *La Villa Imperial de Potosí*, es de 1905, como señalamos, y se llevó a cabo en Buenos Aires. Sin embargo, muchas de sus tradiciones habían sido ya publicadas desde 1868. Es probable que hayan visto la luz pública gracias a su actividad como periodista en el periódico *La broma*, que fundó con Ricardo Palma en Lima. Fue

un demoledor y cáustico crítico que participó desde el principio en las actividades de *El Tiempo*, periódico importante de Potosí. "El 3 de enero de 1885 bajo la dirección de Modesto Omiste, *El Tiempo* de Potosí inició sus labores agrupando en su seno, a intelectuales y tradicionistas de nota como José Manuel Aponte ... y Julio Lucas Jaimes". Concurrió más tarde a la campaña del Pacífico, llegando a caer prisionero de los chilenos (Jaimes 1975: 405)[15].

3. La Colonia en Brocha Gorda

El autor detalla en el prólogo a *La Villa Imperial...* el conjunto de obras (fuentes) del que extrae los hechos que convierte en relatos literarios. Pero, además, define con precisión lo que el lector va a encontrar en los artículos: "lo real y lo fantástico", "la historia y la leyenda". Uno de los rasgos auténticamente románticos es el paso que le da a lo desconocido en relatos, en los que, a menudo, no se encuentran explicaciones racionales a los hechos.

Describir las características coloniales de *La Villa Imperial...* lleva a Brocha Gorda a iniciar su recorrido con la relación de la cosmogonía incaica, en la que se percibe ya la perspectiva idealizante del hombre americano: "Era Huaina Capac una india nacida en Porco y descendiente de una de las nobles esposas que llevó en su viaje Inca Capac. . . [S]obre ostentar en su rostro el sello de su origen noble. . . era una hembra gallardísima" (27).

Luego de reconstruir el mundo precolombino y describir la fundación de la ciudad de Potosí, recorre la historia de dicha ciudad desde 1545 hasta llegar a retratar algunos tipos contemporáneos. A partir de allí, diversos temas son abordados con la ironía y humor que lo caracterizan. El pueblo entero aparece tras ser observado por la mirada del narrador: ". . . aventureros, toda raza de mozas de rasgos de gancho y de empeño, taberneros de candil, jugadores, trapisondistas, espadachines, moros, judíos y frailes, y hechiceros y curas, y gitanos de la buena ventura!" (62).

La historia y la leyenda; las fiestas religiosas, las fiestas paganas; los pecados de la carne, las luchas entre bandos políticos, las maniobras e intrigas políticas y amorosas, los hurtos y robos; los milagros inexplicables, los tesoros robados, las venganzas de amor y muerte; los

[15] En este relato incluido en *La Villa Imperial de Potosí*, de los pocos personales del autor, cuenta con detalles lo sucedido mientras fue prisionero de guerra.

miedos y las supersticiones, lo divino y lo humano; en suma, el caos de la vida y la muerte, son los temas de la obra. Y todo este universo de posibles relatos, aparece ordenado en microuniversos, episodios diversos, que llegan al lector como un gran fresco de la época.

4. Aspectos narrativos

La estructura del relato en la mayoría de los textos que aparecen en *La Villa Imperial...* diferencia esta obra de otras producciones costumbristas. En ellos, se observan los requisitos indispensables para percibirlos como tales y la progresión de la trama sigue un curso tradicional, pero el autor cumple con un recurso que responde a la concepción ya realista de la literatura: después de iniciar el relato con una introducción de carácter filosófico, después de resolver los aspectos argumentales y narrar el cuento mismo que anuncia, concluye con un cierre final de los acontecimientos en el que vierte su opinión sobre lo sucedido, citando la fuente histórica que legitima su cuento y despejando las incógnitas que hubieran quedado en el misterio. En medio de estas digresiones —inicial y final— relata los acontecimientos y va describiendo las situaciones de su interés. A menudo, esta cita final es suficientemente larga como para hablar de un relato dentro del relato; es decir, dentro de la ficción está la historia, con todo lo que implica citar otro discurso como recurso de autoridad: "Lo que querría contar de Potosí, lo cuenta en forma concreta otro señor que en Buenos Aires ha escrito Efemérides Americanas. He aquí el caso:..." (425); ". . . cuentan las crónicas potosinas..." (102).

Estos cortes intencionales en la voz del narrador, y que se dan permanentemente en el curso de la narración, reflejan en cierto modo el fragmentarismo que el autor percibe de la realidad, y que intenta ser ordenado por el narrador, como veremos más adelante.

4.1. La estructura de los relatos y la función del narrador

La actividad del narrador es indudablemente uno de los rasgos más importantes en la narrativa de Jaimes. Se trata de una presencia que cumple un papel activo en la organización del relato y en el desarrollo del material costumbrista. Pero su función no se agota en eso. En verdad constituye el meollo de la organización del relato, su eje estructurador (Jitrik 1981). Veamos algunos indicios

> . . . El cuento que me propongo referiros . . . cojo pues el hilo de mi cuento .

> . . (35, 37)
>
> Yo respondo de que este cuento de la Floriana es viejo, pero me lavo las manos en cuanto a que sea rancio.
>
> Verdad es que todavía no he dicho que se trataba de un casorio; pero ya lo sabéis y sigamos con la fiesta (43)

La conciencia de la actividad narradora es importante en la narrativa de Jaimes, sobre todo en el contexto de la narrativa boliviana, en la que el predominio de la línea realista documental procura más bien disimular la voz narradora, pretendiendo que se perciba el hecho narrado como un fenómeno natural al que se le deberá atribuir un sentido único y general: el de lo verdadero. En Jaimes, en cambio, la advertencia citada en el prólogo del libro, instaura la ambigüedad propia del género. La participación del narrador es explícita y se evidencia en las constantes llamadas de atención del autor al lector a lo largo del relato, las que constantemente nos recuerdan que él está ahí construyendo una realidad y no sólo transcribiéndola (como se suele decir de la escritura costumbrista):

> Y reclamo toda vuestra atención para este hueco, pues en él estriba todo el interés de nuestro cuento, como lo veréis, probablemente, si con santa resignación seguís leyendo (37).
>
> Volviendo ahora al convento del franciscano de la Villa Imperial de Potosí y a la celda que ya conocemos por anterior referencia, asistiremos a una importante ceremonia con que la iglesia despide de este mundo a los que van en pos... (255).

El relato normalmente se inicia con una introducción que define el contexto histórico y contiene las coordenadas para comprender a los protagonistas y los acontecimientos. En un segundo momento se da paso a la anécdota, que se va intercalando con las descripciones y cuadros. Finalmente, después de todas las digresiones necesarias, se concluye la anécdota y se cierra con una prolongada cita histórica.

Esta sucesión de momentos parece no tener ninguna peculiaridad, pero todos ellos apuntalan una estructura sobre la que se levanta el pintoresquismo que ha preservado estos relatos de confundirse con la pura historia novelada y que parece manifestar la probable influencia de Estébanez Calderón —uno de los maestros españoles del cuadro de costumbres— en este recurso de detener la acción cuando se ve la necesidad de describir lo pintoresco.

Lo *pintoresco* se origina en esa necesidad de ambientación, es

decir, se produce una escenificación de lo narrado, por así decirlo, de esta realidad observada y doblemente vivida (a través de la experiencia real y de la lectura de las crónicas). La escenificación se apoya en las crónicas, pero también en la fantasía, en el recuerdo siempre cambiante; es lo que se cuenta de boca en boca, que no figura en los anales de la historia. Entonces nos damos cuenta de que la mirada sobre los hechos es la del narrador como persona. "Los jaques del empedradillo" (209) es uno de los textos que condensa mejor todos estos rasgos y recursos. La ciudad "pintada" por Brocha Gorda se aparece ante nuestros ojos como un "hervidero de espadachines"; es tal la multiplicidad de lo que se percibe, que el relato se posterga ante la necesidad de describir esa masa multiforme y hormigueante de personajes, espacios y acciones. La sátira y el humor se dan cita allí para completar la comprensión de ese barroquismo que inundó la vida misma en el siglo XVII:

> Eran gentes ricas, ociosas; no pocos títulos de España, hidalgos linajudos, soldados con más hazañas que Gonzalo y el Cid, y opulentos mineros que tenían fuertes ganapanes para guarda espaldas: todos tenorios, hasta los mestizos y los indios que seducían hembras y guerreaban entre ellos por el blasón de sus amos.
>
> . . .
>
> La justicia quedaba generalmente con sus alguaciles apaleados y el corregidor sordo adrede con sus alabarderos (209-210).

El narrador es quien resume y liga, suspende y retoma el relato; es él quien lo dosifica y le va dando forma. El cuadro no existe en la medida en que no sea construido por este yo enunciador, que aunque se esconde tras la tercera persona, protagoniza su acto de enunciación. Puede ir de lo más general: "había en la plaza del Regocijo, en la Imperial y ya opulenta Villa de Potosí, en el año de gracia de 1600...", hasta el detalle más específico: "Era el buen Antonio, menguado de estatura, aunque robusto, cargado de espaldas, fuerte y membrudo. Sus ojillos vivos y maliciosos brillaban..." (121).

Cuando el interés ha sido ya conquistado, se producen las rupturas, las *digresiones*, que dan paso a la descripción de las costumbres y de los cuadros propiamente dichos. En estas dispersiones (cortes que a veces nos hacen alejarnos del hilo del relato), el autor se permite combinar un lenguaje todavía castizo y muy cuidado, de sintaxis amplia, con algunos términos de las lenguas nativas, cautelosamente ubicados:

> Era un domingo, y las campanas de la Iglesia de Yocalla repicaban como si no hubiera más qué hacer. Las indias y los indios vestían de gala, y en toda la

> callejuela que conducía desde la casa del curaca al templo, había de trecho en trecho arcos de **molle** y ramos de hinojo . . . todas muchachas casaderas con la **phanta** de lujo y el **acsu** plegado al talle luciendo exhuberantes contornos llevaban ofrendas a la casa de los novios... (43; subrayado en el original).

Frecuentemente intercala también *reflexiones*, con un tono evidentemente moralizante, demorando así la prosecución de la acción, de tal manera que las intenciones descriptivas alternan equilibradamente con las narrativas. Es lo que sucede en "Los santos inocentes" (291):

> Norabuena sean excelentes los tiempos que alcanzamos: mas no lo fueron menos los que alcanzaron nuestros abuelos, que si ganamos en luces perdemos en buenas costumbres y no se entiende en ello cosas de pasiones, vicios ni impurezas, pues lo humanidad fue, es y será carne y carne flaca, sino cosas de hogar y de cortesía, cosas de hidalgos, cosas de Dios... (292).

El nivel descriptivo cobra tal importancia que la demora provoca que recién al final del relato, personajes y lector se enteren del verdadero curso de la historia. Pero esto además entronca con otro recurso propiamente narrativo: el del manejo del *suspenso*. Brocha Gorda construye el relato de modo que mantiene el misterio en torno a la identidad de algunos personajes, o sin explicar razonablemente la evolución del curso de la historia. Luego al final, apoyado en la cita de la fuente histórica, superpone su anécdota a la versión "oficial" y entonces termina de armar la historia. Organiza el relato siempre de la misma manera: resuelve el conflicto para recién después explicar los pormenores del destino de aquellos personajes que misteriosamente se transforman (revelando la verdadera identidad), desaparecen o, finalmente, mueren.

Este halo misterioso que cubre todos los relatos contados nos muestra la época y el espacio como un "topos utópico", pues allí todo es posible: la justicia a costa de la muerte, el amor más allá de la fortuna o del destino, pero sobre todo la armonía, como estado final que reinstaura un orden más allá de todo ese caos contado. Es el espacio posible de los románticos, el mundo perfecto y utópico que sólo existe en la leyenda. Y esta es la marca de la mirada apriorística que plasmó el escritor costumbrista, pues esa intención final moralista y didáctica pre-existe a la acción de describir. En lugar de captar en profundidad la realidad, se realiza conscientemente un recorte de la misma.

A pesar de la fuerza que puede cobrar la imaginación en la construcción de los relatos, que también torna caótico el mismo acto narrativo, el autor recurre usualmente a citar las fuentes históricas

de las que ha partido, buscando establecer un contacto cercano con el lector y el sentido final del texto: a pesar de todo, se reinstaura la armonía. Además, con la cita final realiza esa "legitimación" que hemos señalado: si lo dicen las crónicas entonces tiene jerarquía de "verdad": "Y cuentan las viejas crónicas..." (239), "Veamos ahora los Anales de Potosí, que dicen a la letra:..." (234).

El narrador apela a esa suerte de complicidad convenida en algún momento con el lector acerca de la mayor verosimilitud de las crónicas. Sale una y otra vez del nivel del discurso narrativo, como si tuviera la necesidad de justificarse ante los posibles lectores. Llega incluso a entablar un diálogo ficticio con éstos, prometiendo "no demorar el desenlace". Finalmente, saliendo de la trama narrada, cede la palabra a su personaje, y repite lo ya sucedido, duplicando de algún modo el proceso de la narración.

Pero además de esta participación organizadora, que en todo caso es atributo usual del emisor del discurso, hay una otra función en la que se sale del plano de la emisión e invade el campo del lector. Nos referimos a una actividad pragmática con la cual el escritor, no sólo conduce el hilo del relato, sino también le deposita sus sentidos: "Verdad es que todavía no he dicho que se trataba de un casorio; pero ya lo sabéis y sigamos con la fiesta . . . ya *sabemos, amabilísimos lectores* por qué iba triste ella, pero no sabemos por qué él iba triste... (43; nuestro subrayado). El narrador busca con esa estrategia de pluralización del acto narrativo, no sólo sugerir sino imponer una misma visión de los hechos, pasando a ser ambos —narrador y lector— espectadores a la distancia, de la historia narrada, al modo en que el autor lo ha querido. Este no es pues el producto que supuestamente se buscaba: a la pintura fiel de la realidad se le superpone la perspectiva impuesta por el autor.

5. El lenguaje: la sobriedad, el humor y la sátira

El lenguaje es para Brocha Gorda un instrumento a través del cual revela su visión del mundo y de la literatura, en un movimiento pendular entre la prosa clasicista, elegante, y los giros románticos, fluidos y matizados por la presencia de lo local. A primera vista, dos rasgos de estilo se destacan: por un lado, la corrección idiomática, de influencia hispanizante, castiza y sobria; combinada, por otro lado, con una gradual incorporación de americanismos que se integran en

un registro cercano a lo oral:

> Los tres Juanes eran labradores y labraban los *mesmos* terruños, bajo el ojo del *mesmo* mayordomo que servía al *mesmísimo* patrón. Y los tres no tenían padre, a lo menos, conocido en el pueblo, y como eran buenos como la leche de burra tampoco tenían alias, y es claro, el distinguirlos... ya se ve... creo que me explico (167; nuestro subrayado).

> . . . y sus compañeras, que ansiosas de lucir en la fiesta, calzaban la **ojota** de tacón más alto, chapeado de plata, el **acsu** de más pintorescos colores, la **lliclla** mejor tejida, y los **topos** de plata (184; subrayado en el original).

La acumulación adjetiva y la coordinación y subordinación encadenada en frases largas y párrafos abundantes, hacen gala de su erudición lingüística y de su conocimiento de la realidad que describe:

> La sustancia de mi cuento, si es que mi cuento tiene alguna sustancia, es que había en la Villa Imperial de Potosí un hombre (cosa muy natural en tierra habitada), gallego de nacimiento, cordonero de oficio, cristiano rancio, honrado a las derechas y todavía guapo y gallardote... (235).

En algunos casos, cierto paternalismo propio de la actitud romántica envuelve la historia, aquel que ha venido idealizando la figura del indio y la naturaleza que se contempla —imaginariamente— a la distancia: "Arrancaré del olvido, con la ayuda de Dios, una creencia de los *dulces* quechuas, creencia que les vuelve en justicia..."(65; nuestro subrayado). O revela la mirada ajena de quien ve lo propio como exótico:

> Como nubecilla diáfana erraba, erraba sobre las aguas tersas del lago, sus brazos fuera de la manga en larga punta, su seno en cúpula realzado por el cendal que ciñe el aire y resbala ondulando en la curva de las caderas.

> Yurac Quilla oscila entre las penumbras, juega en el fondo movedizo de las lagunas, surje como el iris en el rocío de las cascadas, se dibuja en el claro de las bocosas frondas, suspira en la música de la flautas, vaga en torno al lecho de los que sueñan, sonríe en la fantasía de los que aman (67).

Pero, además, el lenguaje es el más expresivo nivel a través del cual vierte su humor y satiriza la época, sea la colonial o la que observa en su momento: "Era doña Teresa Jesús Hernando, una viuda que tenía muchos superlativos: era **riquísima**, tal vez. . . Era "*nobilísima*". . . porque sus abuelos iban hasta Gonzalo. . . era *orgullosísima*. . . y, finalmente , y es lo peor, era *feísima*..." (229; subrayado nuestro).

En este relato se aprecia una gran dosis de humor que parte, como en varios de los que se cuentan en esta historia, de las referencias

a ciertos tipos de la sociedad:

> Llegar los frailes a Potosí y fijar en esta población siempre creciente y cada vez más rica, su residencia el demonio, todo fue obra simultánea y del momento (62).
>
> . . . en ese lugar, la naturaleza no fue madre, sino suegra (36).
>
> La sustancia de mi cuento, si es que mi cuento tiene alguna sustancia, es que había en la Villa Imperial de Potosí un hombre (cosa muy natural en tierra habitada), gallego de nacimiento, cordonero de oficio, cristiano rancio, honrado a las derechas y todavía guapo y gallardote, a pesar de sus cuarenta y cinco otoños, de los cuales diez había pasado sirviendo al rey, sin más recompensa de retiro que dos chirlos, hechura de sable en tierra flamenca (gajes del oficio: chirlos por sacrificios)... (235).

"La condesa de Asnar" retrata el relacionamiento social y los intereses familiares típicos de la sociedad criolla boliviana, que se encuentra aún a caballo entre los restos de un pasado aristocratizante y un presente venido a menos. Para describir ello, nada mejor que el humor satírico de Brocha Gorda: "cuyo padre, aunque Asnar, era honrado. . . Asnar tenía varías cosas. Primeramente tenía una tienda. . . tenía además un genio de los demonios. . . Y finalmente, tenía una hija; pero qué hija! Si es increíble que un Asnar tuviera semejante hija!" (235).

Se apela al humor incluso para definir al mismo género:

> El cuento que me propongo referiros, pertenece a aquellos buenos y cristianos tiempos en que el diablo andaba suelto, entretenido en jugar malas pasadas a la flaca humanidad, y su autenticidad (la del cuento, no la del diablo) está certificada por cronistas de la talla de . . . y creereislo como referido por quien murió en olor de santidad muy pronunciado (35).

Y para mantener vivo el interés por el relato, que en medio de las obligatorias digresiones parece distenderse:

> Corría el año de mil quinientos... es decir, no era el año lo que corría, porque lo que corría era un torrente con ínfulas de río que al chocar en las asperezas... pero no solamente corría, sino que corre ahora mismo y seguirá corriendo (36).

El humor va matizando tanto el plano descriptivo como el narrativo, en este material en que uno y otro registro se interelacionan.

6. ¿Personajes o tipos sociales en escenas de costumbres?

Antonio Portuondo, al reflexionar sobre algunos problemas para

teorizar sobre la literatura americana, señala que el carácter dominante de la narrativa hispanoamericana no es la presencia absorbente de la naturaleza, sino la preocupación social, la actitud crítica de las obras, *su función instrumental*. "La novela ha sido entre nosotros documento denunciador, cartel de propaganda". En este enfoque reside la importancia de obras como la de Jaimes, que proporcionan el material de lo que en el siglo XX, principalmente, va a ser la gran novela americana. Por esta tarea histórica, que es la de registrar lo sucedido desde esa otra perspectiva que es la literatura, se entiende la presencia de tantos elementos descriptivos en los textos costumbristas:

> La bajada de los mineros en la noche del sábado se distinguía por un reguero de luz del los hachones con que alumbraban su paso entre asperezas y quebradas, corriendo como cabras salvajes ansiosos del hogar y saboreando de antemano las delicias del domingo" (136).

La obra de Jaimes no llegó a ahondar en la profundidad psicológica de los personajes ni de la realidad americana, pero sí a ilustrar los estilos de vida de la época colonial, que se proyectaron hasta la época republicana y que representan al conjunto de la sociedad. El autor, describiendo a un típico avaro de la época, dice:

> Con esto, y con decir que oía misa en todas las iglesias, excepto en la Compañía de Jesús, que frecuentaba poco el trato con los religiosos de las diversas órdenes, sin acercarse jamás a los jesuitas, y con añadir que no daba pascuas, ni aguinaldo a los alcaldes ni al corregidor, ni mandaba novillos el Sábado Santo a los regidores y al vicario, basta para que se comprenda la ojeriza con que sería mirado el don Francisco por la gente cogotuda, y las bendiciones que recogería de la que por ser pobre y cuitada no llegaba a ser gente (98).

Detrás de la simple intención ilustrativa, está la de satirizar y ridiculizar a esos personajes.

El espíritu de conservación es también compartido por este escritor, como lo fuera por los escritores costumbristas españoles. Es cierto que Potosí y sus personajes, los que lo habitaron en sus inicios, aparecen retratados en *La Villa Imperial...* —valga la repetición de algunas citas—:

> Y cómo no había de estar el travieso Satanás, allí en donde llegaban toda suerte de aventureros, y toda raza de mozas de rasgos de gancho y de empeño, y variedad de taberneros de candil, jarro de cobre y pellejos del rubio y del tinto...
>
> Pero por modestia o filosofía, él se había contentado con su sangre, que, si no era la azul de la nobleza goda, era la roja de los descendientes de Tupac Catari, y era el **don** un don postizo . . . más así como era modesto en sus aspiraciones

> . . . oía misa en todas las iglesias . . . no daba pascuas, ni aguinaldo a los alcaldes, ni al corregidor, ni mandaba novillos el Sábado Santo a los regidores y al vicario, basta para que se comprenda la ojeriza con sería mirado por la gente cogotuda? (98).

El espíritu de conservación es parte de una de las líneas del costumbrismo (la de Mesonero Romanos, otro maestro del costumbrismo español) que no aparece tan asumida en Brocha Gorda, y que sin embargo es predominante respecto de la línea satírica que, como vimos, también cultivó. Para Brocha Gorda, el costumbrismo posee una verdadera importancia histórica porque deja constancia de una sociedad y su paso por esa etapa colonial, tan llena de grandezas, pero tan agitada y violenta también. La variedad de tipos que deambulan por las estrechas calles, representan, es cierto, a un sector de la sociedad que arbitrariamente impone su poder. Contra ellos, Brocha Gorda lanza sus críticas. En cambio, los sectores menos favorecidos social y económicamente, o no aparecen, o son producto de la idealización, también propia del romanticismo. Valen como ejemplo los ya mencionados textos de "Los jaques del empedradillo" y "Yurac Quilla". De cualquier manera, el levantamiento de todas estas tradiciones sirve para contrastar cuánto de ellas aún perdura en el momento en que escribe Brocha Gorda y aún hoy.

De acuerdo a lo expuesto por el autor en el prólogo, sus escritos pretenden dar impulso al proceso de toma de conciencia de la realidad nacional. Ese concepto, sin embargo, es asociado sólo con la clase media-alta, que engloba a un sector muy pequeño del total de la sociedad, por lo que dicho cometido no prospera. Los intelectuales, en particular los escritores, se consideran testigos y analistas excepcionales de su época y, sin embargo, no alcanzan a tener una visión total de los procesos de transformación. Las descripciones (pues no son construcciones) de los personajes, por ejemplo, nos lo demuestran. El costumbrista americano aún no sale del esquema de comprensión del mundo que ha heredado de la cultura española. En la descripción de las mujeres indias, no alcanza a profundizar en la definición de los rasgos particulares, excepto por la inclusión de los accesorios de la vestimenta, que justamente son accidentes y no parte de la esencia de los actores:

> Las indias del cerro gastaban jubón de pana o pañete con alamares y fleco de botones, basquiñas de veludillo de colores vivo, ajustadas en pliegues a la cintura, pierna desnuda, **hojotas** o sandalias con alto tacón de filigrana de

> plata, **lliclla** o fajas egipcias prendida al hombro con **topos** o alfileres en forma de cucharas de plata, **rebozo** a guisa de chal con orla y ribete de cintas de raso y vistosa montera con lentejuelas . . . Las de los caseríos sustituían la basquiña con el **acsu** que ajusta por un costado la **almilla** o túnica de bayeta y realza y redondea el seno y las caderas siempre firmes de aquellos cuerpos mórbidos (136; subrayado en el original).

No hay indagación psicológica sobre el personaje; cada uno de ellos puede ser cualquiera: un aristócrata rico, un posadero, una mujer de vida alegre, un joven prepotente y pendenciero. Lo mismo ocurre en el caso de otras entidades: una sociedad corrupta y enmascarada, un convento o una corte que resuelven el destino de los personajes "manchados" por la historia y la sociedad. Finalmente, cada uno puede ser un americano o un español:

> Los tamboriles y las gaitas sonaban en toda la extensión del caserío. Grandes columnas de humo denunciaban la presencia de los hornos donde se cocía el pan de la fiesta; todas las muchachas casaderas con la **phanta** de lujo y el **acsu** plegado al talle, luciendo exhuberantes contornos, llevaban ofrendas a la casa de los novios (43; subrayado en el original).

2. Alberto de Villegas, el inactual

Omar Rocha

Alberto de Villegas (1897-1934) publicó tres libros, *La campana de plata* (1925), *Memorias del Mala Bar* (1928)[16] y *Sombras de mujeres* (1929). También dejó varios escritos dispersos, proyectos de libros y una novela incompleta: *Gualamba*[17], que escribía con muy buena letra días antes de sucumbir ante la fiebre en plena Guerra del Chaco. Su obra no goza de reputación nacional y ha sido poco leída, pues no se ajustó a los grandes ideales o asuntos que el Estado y la crítica literaria

---

[16] La edición de *Memorias del Mala Bar* con la que contamos es de 1981, es una edición mimeográfica de la Biblioteca Central de la Universidad Mayor de San Andrés. Esta edición está en base a los originales, fechados en 1928, existentes en esta Biblioteca.

[17] Algunos fragmentos de esta novela están publicados en el libro de homenaje a Alberto de Villegas (1936). La temática tiene que ver con las vicisitudes de un piloto del ejército boliviano cuyo avión se estrella en el Chaco, siendo él salvado por unos indígenas originarios. El libro lleva una dedicatoria curiosa cuyos alcances no sospechaba Alberto de Villegas: "al oscuro combatiente de mi patria que nunca volvió". Es decir, a él mismo.

se encargaron de privilegiar. La particularidad de este escritor es haber sido un modernista que escribió en prosa —no es inoportuno hacer esta aclaración puesto que se ha tratado al modernismo casi exclusivamente desde la poesía, exceptuando el debate que sostuvieron en la revista *Kollasuyo* José Eduardo Guerra y Carlos Medinaceli, entre 1939 y 1940—. El movimiento modernista, más allá del trabajo mismo con el lenguaje como horizonte y límite, adquirió para de Villegas una significación vital y personal.

Nació en La Paz y se tituló de abogado. Esta formación le sirvió para hacerse de un cargo que lo llevaría a París como miembro de la legación diplomática que el país tenía para ser representado en la Liga de las Naciones. "Tengo un Doctorado en Leyes olvidado entre amores románticos y primeros rumores de literatura", escribió en un autoretrato. Frecuentó lugares y personas que lo situaron frente a la primera veintena parisiense del siglo: a los últimos suspiros de la *belle époque* y el *art nouveau*. Eran los tiempos del coqueteo elegante (flirt), de las relaciones efímeras, del buen gusto, de los salones, de la extravagancia rosa y humeante. Allí Alberto de Villegas se compenetró con París, visitaba la tumba de María Baskirtseff, iba por las mañanas a Notre Dame y por las noches a Montparnasse; allí vio por primera y última vez a varias de las sombras de mujeres de las que luego escribiría. "Fue un falso francés y un auténtico parisino" (R. Prudencio 1936).

Desde uno de sus perfiles, de Villegas encarnó este ambiente, lo llevó en sus actos, vestiduras y sueños. Luego, ya de regreso en Bolivia, trató de reanimar aquello que había vivido y se convirtió en un verdadero personaje de la ciudad de La Paz alimentado por la nostalgia parisiense. Se puede calificar de justa la afirmación vertida por Roberto Prudencio, "Villegas llegó a ser un dandy de la literatura" —aunque no sólo por la búsqueda de la belleza, como afirma—.

El dandismo que llegó a adoptar de Villegas fue más un rechazo de la vida burguesa que una bohemia. Británico en origen y aristocrático en esencia, tomó su distinción de estos dos elementos, los que acentuaron su diferencia en una sociedad que se movía hacia la uniformidad. El dandy fue hombre público, actor en la urbe, escondió su individualidad detrás de la protectora máscara de la apariencia que él mismo se esforzó por hacer indescifrable. Era un aficionado de la ilusión, del fingimiento y sensible al detalle, de los accesorios como

los guantes, lazos, bastones y sombreros. El dandismo era una ética, una concepción de vida que elevó la infertilidad y la errancia al nivel de resistencia consciente: "odio la manada, la regla . . . sí; ciudadano, nunca" (Gustave Flaubert a Louise Colet, 23 de enero de 1854). El *flâneur* y el dandy fueron los antídotos del burgués.

De Villegas creó un espacio apropiado para desplegar su personalidad y escuchar a las mujeres: El Mala Bar, lugar exótico situado en el Prado y que llevaba el nombre de una muñeca china que tenía el rostro cubierto con una tela veneciana (Crespo 1981). Se trataba de un ambiente de humareda que propiciaba "la irrealidad de cada instante", donde convivían un Buda, una colección de restos de la cultura tiahuanacota —obtenidos en su trabajo como Director del Museo de Arqueología—, un *shaker*, una victrola, un "telefón", un libro de recetas del siglo XVII... y varios utensilios de colección cuyo color predominante era el azul. Un lugar de dudosa reputación porque no se sabía si era una casa de citas o un *private bar*, como lo llamó su dueño; un lugar al que, seguramente, acudían extranjeros a escuchar fox-trot o tango arrabalero. Amaba la extravagancia, la rareza, los perfumes, las pipas orientales, gustaba de los honores, de la finura, vivía y adoraba el templo de la belleza. Expresó claramente este mundo enigmático en su libro *Memorias del Mala Bar*, "observaciones frívolas recogidas en mi Bar, . . . libro pecaminoso y didáctico". Amable culto del "cocktail, del flirt y del psicoanálisis", como él mismo afirma.

Las mujeres fueron para de Villegas motivo de permanente fascinación; se acercó a sus sombras, a lo intocable e intocado de aquellas que le parecieron grandes y hermosas. Al menos dos aspectos resaltan en el libro denominado justamente *Sombras de mujeres*. El primero relacionado con la muerte: las evocaciones son la insistencia en la tierra de mujeres que murieron hace algún tiempo; la destrucción de los cuerpos enterrados y el terror de las rosas marchitas en los cementerios generan un cuestionamiento sobre sus destinos, su belleza y su valía. De Villegas se preguntó por el destino muchas veces funesto de estas sombras que lo enamoraron desde distintas épocas. En este punto se revela un nuevo gesto dandy; él consideró que el matrimonio era la peor forma de cautiverio, las mujeres únicas esclavizaban. El dandy fue pesimista y por consiguiente hostil a la procreación.

El segundo aspecto está vinculado a lo efímero de un encuentro. Muy parecido al "amor a última vista" de Baudelaire. Se trata de la

evocación de coincidencias breves con mujeres hermosas que se fueron después de dejarse contemplar por un momento junto al humo de su cigarrillo, o desaparecieron en un Rolls Royce junto a figuras que llevaban turbante. Esta fugacidad se presenta de diversas formas: la confusión ante una rápida mirada, la evocación de un lugar lejano y con otro nombre, entre otras. Lo constante en ambos casos fue la ausencia, la imagen inalcanzable de la mujer que se presenta como un enigma sin resolver, signo sorprendentemente repetitivo en la literatura boliviana[18].

La imagen de este barman preocupado por recuperar la sombra de las mujeres que lo marcaron y preparando o nombrando de forma extraña sus tragos en medio del humo de cigarrillo, confluye perfectamente con la fascinación que provocó en él una ciudad de fantasía: Potosí. *La campana de plata* (1925) fue la exaltación de la llamada Villa Imperial de Potosí, que se convirtió en un verdadero mito nacional. Quizá fue la expresión sintética de mundos que se juntaron y distanciaron a través del lenguaje y dieron lugar a un imaginario social sostenido en los poderes de la palabra. La "ciudad mágica" fue una invitación para que de Villegas tomara asunto de este lugar de ensueño[19].

La campana de plata es un libro dedicado a "la gloria de los conquistadores". Se toma al toro por muy distintas astas a las habituales, pues, lejos de la denuncia tardía y angustiosa o la escritura desde el lugar de la culpa, se exalta el espíritu aventurero de los conquistadores. Se indaga el impulso que llevó a Colón a lanzarse a lo desconocido, a "navegar". Este es justamente el gesto que sostiene la esperanza del renacimiento de la ciudad, antes gloriosa y ahora sumida en la oscuridad:

> Es la resurrección de fuerzas antiguas, que almas atormentadas de la edad de plata transmigraron a sus descendientes; anhelos que agitados por la tradición y la devoción, animan con majestuoso vuelo de gran rumor sonoro el Cerro Rico de Potosí . . .

18 Entre ellas *La Chaskañawi*, *Adela*, "La *Miskki simi*", *El Alto de las Ánimas*, *En las tierras de Potosí*, *Vida criolla*, *Íntimas*, presentan esta problemática.

19 Tomamos este concepto de las reflexiones de Gastón Bachelard. Él propone no inscribir a la ensoñación dentro de los fenómenos derivados del sueño, de la tregua física. El sueño está del lado de la pasividad, "como si otro soñara por nosotros", en cambio, el soñador de la ensoñación conserva bastante conciencia para decir "soy yo el que sueña la ensoñación, el que está feliz de pensarla, el que está feliz del ocio y no tiene la obligación de pensar".

Ante esta ardiente evocación, repitiéndose el milagro musical de la leyenda hebrea, revive la ciudad antigua y muerta:

AL SON DE LA CAMPANA DE PLATA RENACE
LA VILLA IMPERIAL DE POTOSÍ,
VILLA DE CARLOS V Y DE FELIPE II
FIDELÍSIMA Y NOBLE
MÁS ALLÁ DE LA MUERTE (1925: 221)

El espíritu de la Conquista transmigra, se desplaza hacia otros cuerpos, formando una dialéctica en la que los nuevos habitantes que reciben el don tienen la obligación de revivir aquello que hizo grande a la Villa. Es el espíritu que está detrás de todas las "historias impertinentes" que fundaron la ciudad: misterio, navegación, incertidumbre, encuentro con lo desconocido, anhelo, viaje, posibilidad de una constante invención del origen. Los muertos y la tradición son los caminos que conducirán a un renacimiento. La mezcla de sangre (entendida como el desplazamiento de este espíritu) es la posibilidad, la potencia de la Villa Imperial.

La imagen que recorre todo el libro es sonora y visual. El cerro es una campana de plata cuyo estruendo alcanza a trascender los tiempos; el sonido llama a los hombres sea cual fuera la época. Primero es la plata, las entrañas del metal precioso vibran de tal forma que es percibido por el espíritu de los hombres que son llamados de tierras lejanas; así, llega el Inca Huayna Capac que es advertido por el estruendo de un trueno que otros serán los llamados a profanar la riqueza que allí subyace. Luego, el sonido es escuchado por los conquistadores que llegan a sentir el llamado desde las carabelas que avanzan en medio de la oscuridad. Después de la explotación del cerro y la posterior tragedia de la villa, el sonido es de los muertos: se trata del gemido de los sacrificados en las profundidades, que dejaron allí sus huesos resonando; llamando de esta manera a los futuros habitantes para que escuchen y reanimen a la ciudad casi muerta.

De Villegas recupera el mito hebreo de la toma de Jericó, pero invierte la historia. En el caso de los israelitas que, luego de la muerte de Moisés, deben tomar esta ciudad cerrada por murallas. El sonido de las bocinas de cuernos de carnero provoca la destrucción inicial de esa ciudad. En el caso de Potosí, el sonido de la campana es el inicio de una reconstrucción en la que de Villegas cree devotamente. El subtítulo del libro es "Interpretación mística de la ciudad de Potosí", poniéndose

de manifiesto desde el inicio que se trata de una apuesta mística en la que se espera una unión con los antepasados, es decir, una manifestación de lo extraordinario que fue pan de todos los días en Potosí. La campana es el símbolo de esa especie de consubstancialidad entre el pasado y el presente. El repique es la señal y la caracterización fundamental de la ciudad, como José Eduardo Guerra lo supo intuir extractando y privilegiando un párrafo de Jaime Mendoza en el capítulo que dedicó a Potosí en su *Itinerario espiritual de Bolivia*:

> Hacia atrás y abajo queda la ciudad de las tradiciones; hacia adelante y arriba dibuja el cerro su gigantesca silueta; en torno, un vasto semicírculo de montañas colosales cierra el horizonte. Se hace el silencio. Se apagan los últimos tañidos de las campanas que llamaban a misa —esas mismas campanas que en otras edades recogían con su voz broncínea, en los templos olientes incienso y sebo, a nuestros devotos antepasados. Una profunda soledad reina en estos sitios (1936: 44)

Alejarse de la ciudad implica relacionarse con sus sonidos. Potosí es la ciudad de los tañidos, del llamado que convoca a la genuflexión y a las oraciones matinales, hasta del llamado que anuncia que se deben cerrar las puertas creyentes y se debe dar lugar a los amores nocturnos generalmente pecaminosos, como bien nos lo supo narrar en varias "historias impertinentes" la magistral obra de Arzáns Orsúa y Vela. La lejanía permite escuchar también las máquinas que procesan el mineral, las moledoras, las separadoras; los humos se confunden con la mecánica provocada por el mineral. Toda la vida de Potosí está regida por el repique de las campanas:

> La Villa potosina mantenía en su alma la tradición devota y acordaba su vida, como un vasto monasterio, al lento tañido de las campanas:
>
> Rayaba el día y las torres de San Francisco, de Santo Domingo y de San Agustín, llamaban a las primeras misas de amanecida en sus iglesias conventuales, todavía sumidas en la tiniebla de la noche.
>
> Los lentos esquilones de la Matriz sonaban cuando ya los moradores de Potosí, salidos del refectorio, iban a mercar golosinas al Convento de Santa Mónica o a dialogar en el locutorio con alguna monja pariente o amiga...
>
> El toque de vísperas venía, como un vuelo de palomas en el oro de la tarde, desde las torres de la Concepción y lo repetían, con la fiel devoción de una jaculatoria, las campanas de Santa Teresa, de la Recogidas y de Jerusalén...
>
> El toque de ánimas caía, fatigado y solemne, de las torres de San Lorenzo señalando el final de las tertulias, donde frecuentemente se bordaban intrigas cortesanas y tramaban revueltas contra la autoridad del señor Gobernador.

> Los monasterios tañían nuevamente sus bordones a hora de completas y la señal de la Santísima Cruz cerraba, como un responso, la jornada de la Nobilísima Potosí (de Villegas 1925: 108-109).

Este es un libro que puede definirse mejor por sus negaciones, pues no se trata de una historia novelada en la que intervienen personajes y se construyen tramas narrativas, ni de un relato sostenido, ni de una investigación histórica exhaustiva[20]. Más que una estricta narración se escribe bajo una actitud: "Eran aquellos tiempos de grandes inquietudes". La prosa es un tránsito por varios momentos que constituyen la historia de esta ciudad: el mar de los navegantes que presentifica un horizonte infinito y desconocido, el sonido de las herraduras empolvadas al acercarse al cerro, el *flash back* hacia el paso del Inca por ese mismo lugar, la posterior gloria de la villa, su decadencia, el enfrentamiento de vicuñas y vascongados. Muchos de estos momentos son "importados" directamente de los *Anales* escritos por de Martínez Arzánz y Vela, sin embargo, es una prosa que puede calificarse de poética, está poblada de imágenes o detenciones visuales y sonoras. El lenguaje es rítmico, improvisado e imaginativo, fiel trabajo alrededor de las palabras. El sonido resonante de la campana y el brillo, siempre el brillo, de los metales que de Villegas trata de mantener como tensiones que permanecen en todo el libro, se extienden al trabajo realizado con/en el lenguaje a lo largo de toda su obra:

> El mar rige sus destinos. Mar infinito y negro como la noche y como la muerte. Maia, Marea, Mare, bajo diversos nombres, una sola es la Diosa Ilusión!
>
> En los pechos de los navegantes se levanta, con olas de tormenta, el miedo a la noche sin fin en aquella llanura de tinta china, densa y aterciopelada, donde penosamente abre su ruta con los ojos cegados por el espanto, la blanca medusa de la proa (21-22).

Exploró los designios del cielo potosino viendo en él la inscripción de un destino de misterio y terror. En las alturas, la extraña mezcla de los astros provoca un ambiente de magia y alucinación; el cielo es una "copa celeste que arrastra ruina y maldición" (89), toda la vida está compendiada en el inquieto parpadeo de las estrellas. En el cielo de Potosí la serpiente domina sobre la cruz como símbolo de la sabiduría y el sentido oculto. La acción de los metales se opone, lucha desde el

[20] Recordemos, junto a Alberto Crespo, que en la época en la que se escribió *La campana de plata* sólo se habían publicado los *Anales* de Martínez Arzánz y Vela, las tradiciones de Omiste y Brocha Gorda y algunas crónicas de la Conquista y la Colonia. Posiblemente el único documento con el que contaba de Villegas era los *Anales*.

principio, desde el cerro, al destino dado por la disposición de los astros y las constelaciones. Esta lucha provoca desequilibrio, desarmonía; esa es la causa de un desvarío profundo en el corazón y la mente de los hombres y conduce hacia el "tumulto vertiginoso hacia la alucinación".

Las preocupaciones de de Villegas por el pasado colonial no se agotaron en *La campana de plata.* Tuvo el proyecto de publicar un libro que se llamaría *Retablos, personajes de la colonia* y cuya temática se convirtió en su pasión. A la hora de intentar definirse escribió, "no tengo edad y soy inactual"; esto es importante para su obra porque nos permite definir sus estados nerviosos, pero también sus intencionalidades. La Colonia lo sedujo desde el lenguaje: se ocupó de investigar a los "lenguaraces", exploró el castellano usado en los siglos XVI y XVII. La colonia lo sedujo también por el mundo de fantasía que produjo, por las leyendas, los lugares misteriosos, los personajes con un pie en este mundo y con un pie en el otro. Tuvo presente el libro de preceptos de la Santa Inquisición, en el que se señalaban las formas y naturaleza del maligno, dueño, al fin, de Potosí. Se ocupó de mantener en la memoria las ocho casas de esgrima que existían en la villa y las catorce escuelas de danza. Entre sus papeles dispersos, algunos publicados en diarios de la ciudad de La Paz, se encuentra "La vida y pasión de Eduardo Amador del Valle Villamil", el conde paceño del siglo XIX. Quién sino de Villegas se habría encargado de semejante personaje que transitó con sus extravagancias y rarezas por las calles paceñas, reviviendo un pasado de leyenda mágica —aunque alejado de la famosa Villa Imperial— que lo sacó del tiempo haciéndolo "inactual y sin edad".

Alberto de Villegas vio que las posibilidades de su patria estaban fundadas en la mezcla de dos sangres poderosas: "llevo en mi sangre el sedimento de dos razas y en mi espíritu la inquietud de catorce pueblos". Intuyó en su cuerpo el misterio y la calidez de la sangre indígena, recogió su ascendencia española —no desde el apellido, que sería una actitud colonizada—. Se aventuró hacia el espíritu español, que fue el eje de la Colonia, desde el sentido de aventura, desde el sueño que llevó al visionario, en la proa de su carabela, a lanzarse a lo desconocido, a enfrentarse al misterio. Creyó en la potencia de esa mezcla hasta el final de sus días. Nadie más que de Villegas idealizó la lucha, la guerra para defender a su patria. Para él, la nacionalidad estaba fundada "en la tierra y en los muertos". Los conquistadores se

hicieron a la mar embrujados por el son de la campana que prometía mejores días; ahora las sombras redivivas que protagonizaron la edad de plata se levantan sobre las brumas y se transfiguran en el nuevo Potosí olvidado y abandonado. La transfiguración cobra heroica y plena idealidad, ésta es la actual presencia del espíritu que gobernó la ciudad en sus años de gloria. Las sombras espectrales se refugian en el cerro y esperan con ansias ese recurso al pasado glorioso, flota el alma entera de los lejanos días para vencer a la muerte. Las almas de Potosí están presentes en las paredes de las casonas, de las iglesias, en la puna por donde transitaron esos personajes. El ímpetu ancestral renace, esa es su apuesta y su confianza. "¡Sólo se muere para después vivir!".

Varios de los amigos de Alberto de Villegas escribieron homenajes después de enterarse de su muerte (en la edición compilada por Claudia Pérez v. de Villegas, madre del autor, en 1936). La mayoría coincide en ubicarlo como un personaje extravagante e "inactual". Roberto Prudencio lo llamó dandy y algunos añadieron que también era un *brummel*[21]. Escribió en *La Razón*, en el periódico *El Comercio Boliviano* y en varios otros medios de prensa; fue uno de los primeros en leer a Verlaine, Baudelaire, Valle Inclán y gustar de Ventura García Calderón, de Flaubert. Abrió los ojos a la modernidad y a la vida contemporánea más rápido que sus amigos, convivió con varias amigas en París, las que siempre estuvieron presentes como sombras. Fue miembro de la Academia Humorística que se llamó Círculo Futurista, que se hizo "para combatir las cursilerías, los convencionalismos, las malas costumbres y defender los fueros" (Otero 1936: 70). Así vivió luego de su regreso de París, en medio de su escritura y varios cráneos tiahuanacotas que coleccionaba en su habitación. Gustavo Adolfo Otero nos propone una imagen con la que habremos de recordarlo sin edad. Poco antes de su partida al Chaco, lugar donde sucumbió ante la fiebre, Otero recuerda: "El último abrazo estrecho de despedida nos dimos en la calle Illimani, mientras el viento azotaba nuestras nucas" (72).

---

[21] Personaje inglés que designa al *Arbiter elegantiarum* por su extremada exquisitez y elegancia al vestir.

3. Escribió una vez... Abel Alarcón

Omar Rocha

Abel Alarcón afirmaba que la llamada novela histórica era un género casi virgen digno de ser explotado. Asumía que, en el caso de Potosí, debía recogerse la obra que nos legó Arzáns Orsúa y Vela, puesto que veía en ella grandes posibilidades de hallar argumentos:

> es menester seguirlo puesto que cada uno de los episodios otorga argumentos que pueden explotarse con novelas ejemplares. Martínez y Vela no hizo propiamente literatura, pero dio margen a que se hiciera y seguramente inspirará obras de más aliento. Abre bastos horizontes a los escudriñadores a quienes corresponde animar en novelas o extender en estudios históricos los Anales (1917: 571).

Por otro lado, Abel Alarcón entiende que los *Anales de la Villa Imperial de Potosí* —posiblemente no conocía todavía *La Historia de la Villa Imperial de Potosí*, que se publicó posteriormente— están al servicio tanto de la literatura, como de la historia, poniendo en evidencia, una vez más, las complicadas relaciones que entre estos dos campos del saber y no saber humano se entretejen al estudiar textos escritos durante la Colonia o textos que toman asunto de ella. Novela e investigación histórica están en un mismo plano, ambas dan como resultado el enriquecimiento de ese "filón de la literatura" y de la historia que quedó poco indagado o no dicho: un vacío.

Abel Alarcón aceptó y acogió el desafío lanzado por él mismo: emprendió la escritura de una *Historia novelada de la Villa Imperial de Potosí* basándose fundamentalmente en los "cuentos impertinentes"[22] que leyó en los *Anales de la Villa Imperial de Potosí*. Para cumplir sus intenciones recogió las historias que dan forma a la imaginería potosina tan significativa por sus consecuencias.

---

[22] En una conferencia, José Enrique Viaña (1950: 21) puso sobre el tapete su interpretación "dialéctica" de la historia de Potosí, reclamando seriedad en el trato de la historia. Nuestra historia (la de Potosí, claro) ha estado en manos de novelistas, dice, nunca tuvo la capacidad razonadora que permita encontrar en un simple episodio la fuerza que indujo a obrar a los protagonistas como lo hicieron. El origen mismo de esta ciudad es una leyenda, continúa, y algunos siguen nutriéndose de ella. Cita a Pedro Vicente Cañete y Domínguez, el cronista del famoso *Potosí colonial*, quien se queja por cómo esos "cuentos impertinentes" habían calado tanto en los espíritus de los potosinos, que no se podía llegar a los hechos verdaderos debido a la intromisión de tamaños engendros de la imaginación y la fantasía.

La *Historia novelada* que Alarcón escribió se llamó *Era una vez...* Esta frase que nos remite a las historias fantásticas por excelencia, es la que inicia y finaliza la novela, mostrando la intención de sostener la narración en lo mágico e irreal otorgado por el ambiente potosino de los siglos XVI y XVII que se quiere recrear. En primer lugar, se trata de un trabajo muy consciente sobre el lenguaje: revivir el llamado esplendor de la Noble Villa Imperial de Potosí no es remitirse simplemente a las historias, hazañas y leyendas que son parte fundamental de la novela; se trata de revivir también un lenguaje, un manejo de la lengua castellana que está lleno de frases hechas, versos entrometidos, latinajos y giros gramaticales que, leídos desde 1934, momento en que se escribe la novela, son más bien inversiones sintácticas, desordenamientos y puros arcaísmos. En definitiva, se trata de la reconstrucción de una lengua.

Abel Alarcón fue profesor de literatura española en la Universidad de California. Este dato proporciona elementos suficientes para establecer que tenía un buen manejo del castellano de los siglos XVI y XVII. Sin embargo, la reconstrucción de esa lengua castellana antigua es diferente a la que José Enrique Viaña emprendió en su novela *Cuando vibraba la entraña de plata*. Viaña nos proporciona un castellano más cercano a las prescripciones poéticas que fueron de su dominio; Alarcón recuperó más bien expresiones del momento y giros lingüísticos, fue a la caza de frases hechas:

> *Era una vez...* es, en cambio, toda una realización, tanto desde el punto de vista del estilo, jugoso y rico en expresiones y giros del lenguaje, muy en consonancia con el ambiente de la época, cuanto por la contextura de la obra que ha querido abarcar, y casi lo ha conseguido, todos los aspectos que presentaba Potosí en el siglo XVI: encarnizadas luchas entre vascongados y vicuñas (extremeños, criollos andaluces), los dos bandos contrarios que se disputaban a muerte preeminencias, riquezas y mujeres; magníficos festines a que concurre lo más encopetado de la Villa; pasajes de la más cruda picaresca en hosterías, garitos y burdeles, donde matan sus ocios hidalgos y villanos, ahogándolos en vino, dilapidando fortunas, entregándose en brazos del amor mercenario. No faltan tampoco, como no debían faltar, en la excelente novela de Alarcón, relatos milagreros, idilios contrariados, sombrías maquinaciones de encrucijada y maleficio (Guerra 1936: 57).

En algunos pasajes los protagonistas de la *historia novelada Era una vez...* pasan a ser simples transmisores de leyendas ya escritas por Arzáns; son como un pretexto para anexar los relatos coloniales. No se toma un hecho determinado, ni se amplía una historia que había

quedado inconclusa, como en el caso de la pequeña narración de Nataniel Aguirre *La bellísima Floriana* (1911). Lo único que mantiene unidos a estos "cuentos impertinentes" es el intento de rememoración de los personajes. En algunos casos las historias se introducen sueltas, sin que necesariamente sigan el hilo narrativo que se estaba construyendo:

> —No asoma a mis ojos el sueño, don Antonio, y si en vos pasara otro tanto, holgaríame escuchar, ya que no un caso de tales luchas, que será largo, al menos uno desos sucedidos, con la mención de los cuales habéis picado mi curiosidad.
>
> —Apretado me ponéis. De entre tantos... ¿cuál será? ¿cuál ha de ser?...
>
> —El señor Macariñas bajó la frente y la apoyó en su mano, como el que desea entrar puertas adentro de su memoria:
>
> —¿Habéis oído la historia del hermitaño?
>
> —No me acuerdo habella oído.
>
> —Treinta años ha, uno menos, uno más... (Alarcón s/f: 73).

Otro caso es la historia de Beatriz, la potosina juzgada y acusada de brujería en Lima por la Santa Inquisición. Aparece como un capítulo aparte dentro de la "novelación" de Abel Alarcón. Este capítulo tiene una estructura muy parecida a las leyendas presentadas por Brocha Gorda en *La Villa Imperial de Potosí*. Es un trozo independiente del relato:

> Mientras las campanas de Santo Domingo, San Francisco, San Agustín y del Monasterio de la Concepción, llamaban a misa, en la cámara de tormento despojaron de vestiduras a una infeliz judía; y como expresó que no diría nada; y aun lo que dijese, por la fuerza del dolor, se tenga por no válido, los verdugos, sujetáronla a la mancuerda y dieron una primera y segunda vuelta, hasta que la joven lanzó un suspiro y desmayóse, en tanto que la sangre resbalaba en rubíes por la tierna blancura de sus molledos... (126-127).

En algunos pasajes, el narrador no puede evitar su fuerte presencia en el texto que va construyendo, y comenta los hechos que describe. Es una actitud narrativa parecida a la que encontramos en la novela *Raza de bronce* de Alcides Arguedas (1919): la narración queda interrumpida, el narrador-autor se ve superado por su angustia ante las injusticias que tuvo que soportar a lo largo de su historia y mezcla opiniones personales, estadísticas y aspectos referidos a cuestiones ajenas al relato y los personajes, en una especie de intromisión ensayística que, frente al valor ficcional de la novela expresado en el título mismo, presenta una pausa significativa.

En el mismo libro se ven dos actitudes narrativas diferentes: la primera introduce una historia independiente; la segunda trata de seguir la narración trazada, no pierde de vista a los personajes ni a la historia a la que corresponden. Ambas actitudes se van alternando y aparecen de distintas formas de acuerdo a la historia y al lugar que les han sido designados.

Otro aspecto relevante de la *historia novelada* de Abel Alarcón es la recuperación del humor, que caracterizó los escritos de Arzáns Orsúa y Vela, obra que se tomó como pretexto para escribir. Los capítulos están llenos de humor, aspecto tan olvidado y tantas veces reclamado en la literatura boliviana:

> Ambos están enamorados de aquella niña que se tapa los ojos con el pañizuelo coronado de randa flamenca. Se llama Blanca y es nieta del general Mejía, e hija de don Nicolás de Mendoza, su madre, quiere que se case con don Juan; pero la moza suspira por el hijo del montañés de la Llana; está inquieta por su caballero y le lastiman el pecho los golpes que recibe en la rodela; sabe que es un juego y que los justadores tratan solamente de probar su destreza; mas, a veces suelen inflamarse y terminada la justa emplazarse para después del toque de queda, a fin de encomendar a las espaldas lo que no pudieron las lanzas. Pero, ¿por qué grita la turba? ¿qué sucede? ¡Ah, ah! Es que Aguilar arremete furioso; de la Llana va parando: bien, uno; bien, otro; bien ese otro. ¡Oh su corcel de una media vuelta! ¡Ah, le hizo pegar en el añabrazo! ¡Diablo, que saltó la lanza!... (Alarcón s/f: 41-42).

Abel Alarcón escribió esta *historia novelada* con los propósitos de explotar los argumentos presentados por Arzáns Orzúa y Vela, escudriñó y amplió el regalo recibido, acogió de buena gana la idea de ampliar el mundo mágico de la Colonia. Es el intento de nombrar un pasado, un origen que no estaba claro, por eso la filiación a la lengua elegida. Los medios ficcionales para hacerlo son trascendentales y son el punto en común que tienen varias obras que recuperan el Potosí colonial[23]. Tomó al pie de la letra sus "recomendaciones", vio la potencialidad de esta vuelta al pasado colonial y apostó por la escritura de su *historia novelada*. Habrá que valorar sobre todo su pericia en la reconstrucción de una lengua, sus gestos humorísticos y su aporte a la compleja relación entre historia y literatura.

[23] Como se pudo apreciar en la parte introductoria de este capítulo, un ejemplo es la novela *Su Excelencia y su Ilustrísima* (1889) de Santiago Vaca Guzmán, que no se sitúa propiamente en Potosí, pero es una demostración muy clara que el recurso a los clásicos no es sólo una exigencia del tipo de escritura —tratar de recrear hechos de la época colonial—, sino que responde a un apego a los "maestros" que guiaron el trabajo literario, ampliando el interés recreativo hacia un criterio de valoración de la lengua castellana.

4. El amor a la lengua y a lo remoto: José Enrique Viaña

Alba María Paz Soldán

José Enrique Viaña (1898-1970) es un escritor prolífico y de una sensibilidad poética muy acentuada; es también un entrañable estudioso de la literatura, con interesantes trabajos sobre la obra de Lope de Vega, de Cervantes y otros clásicos. Formó parte del grupo "Gesta bárbara" en Potosí y fue muy apreciado y admirado por Carlos Medinaceli, quien reconoce en él al verdadero poeta (Baptista 1979: 224-305)[24], y por Gamaliel Churata, quien dice que su novela *Cuando vibraba la entraña de plata* (1948), de la que me ocuparé aquí, fue incubada en el clima de "Gesta bárbara" y allí hizo su destino[25].

Viaña realiza un homenaje especial a Cervantes en ocasión de celebrarse el cuarto siglo de su nacimiento, en 1951; y allí, entre una serie de trabajos académicos, se entreverán afectuosos poemas al autor y a sus personajes: Sancho y Don Quijote. Quiero citar, de ese trabajo, el párrafo con el que termina una sección llamada "Interpolación", para que el lector pueda percibir, aunque no más sea apenas, aquello de "entrañable" en Viaña y el afecto con que impregna tanto el tema del que se ocupa como la relación con su desconocido lector:

> He aquí querido lector, la causa de este mi hablar contigo, quise hallar respaldo a este mi incursionar por campos de las clásicas Letras Castellanas . . . No sé si tú me has creído y sientes mi verdad, pero . . . para ti, lector anónimo, romántico y silencioso, para ti seguiré trazando la ruta del alma entre las páginas de lo clásico (1951: 30).

En esta última frase está resumido el trabajo de este potosino, y la herencia que nos ha legado en toda su escritura, pero especialmente en sus poesías y novelas. No en vano Saavedra Nogales hace referencia a su "bondad purísima" y a su incapacidad de emitir juicio adverso contra nadie, al afirmar que "fue sin duda el poeta más calificado del grupo y uno de sus mejores prosistas" (Baptista 1979: 71-72). En sus poemas se puede encontrar un delicado cuidado con el lenguaje y un especial trabajo con el ritmo; búsquedas que caracterizan a los auto-

---

24 Ver las cartas de Medinaceli a Viaña, especialmente aquella fechada en La Paz, el 10 de diciembre de 1930.

25 Junto con L*a Chaskañawi* de Medinaceli y *Voces áulicas* de Armando Alba. Ver Baptista 1979: 73.

res del capítulo que hemos llamado *El camino de los cisnes*. También comparte con Jaimes Freyre y los demás modernistas hispanoamericanos ese afán por fabular, por internarse en lo remoto, sólo que la particularidad es que Viaña indaga lo remoto, especialmente en las inscripciones del antiguo Potosí. Por ejemplo, en su poema "La leyenda de Potosí" (1935)[26], emulando el ritmo del poema de Rubén Darío "A Margarita Debayle", dedica a Margarita Núñez del Prado una versión del origen de la riqueza potosina.

Cuando vibraba la entraña de plata (1948) es una magnífica novela de aventuras situada entre fines del siglo XVI y principio del XVII, pues en ella, aunque novela, se concentran los rasgos poéticos ya señalados. El trabajo con el lenguaje reside aquí en una seductora reconstrucción de un castellano antiguo (o quizás, mejor, para ser leales a la ficción de Viaña, y por ende más precisos, no del castellano, sino del dialecto andaluz), que aparece como un interesante experimento de lenguaje caracterizando al grupo de los "vicuñas", enfrentado con el de los vascos que dominaban el Potosí antiguo. Si bien es cierto que este rasgo es semejante y recuerda aquel placer por el idioma que llevó a Darío y a Jaimes Freyre a un intercambio caballeresco de cartas en castellano antiguo, el uno haciendo eco del *Libro del buen amor* (s. XIV) y el otro de las tablas de Alfonso X, el sabio (s. XII)[27]; *Cuando vibraba...* integra ese placer con otro, el de revivir la vida cotidiana de una ciudad cosmopolita. Indudablemente esto liga esta novela estrechamente a la escritura de Arzáns, quien en su *Historia...* creó un estilo de indagación del castellano clásico en Potosí.

Es necesario hacer un paréntesis aquí para remarcar la maestría de Viaña y su persistencia en imbuirse dentro de distintos lenguajes, en sus distintas obras, sea tomando el ritmo de Darío, como en el caso mencionado, o pasando al quechua en algún poema y en la misma novela, o a las distintas variaciones del español. Para ilustrar esta característica que demuestra que estamos ante un serio estudioso y

---

26 Poema que esta en el libro *Camino soleado,* que lleva como subtítulo "en la paz, en la guerra", quizás porque el Libro IV recoge poemas escritos durante la campaña del Chaco.

27 Es probable que exista un artículo crítico de Medinaceli sobre estas cartas, pues en correspondencia fechada a 21 de diciembre de 1948 se lo promete a Armando Alba (Baptista 1979: 333). No lo hemos encontrado.

amante de la lengua, citaré la parte inicial del poema que le dedica al Arcipreste de Hita, titulado "Loanza a Johan Roiz el arcipreste":

> Jocundo Johan Ruiz, Arcipreste amador,
> Ca toda buena obra trae en si galardón,
> Omilde ioglarcillo quiere fer mi canción
> Loando el tu pequenno libro de Buen Amor (1935: 33).

En *Cuando vibraba...*, esta habilidad alcanza un punto máximo, ya que con el predominio de un lenguaje arcaico, logra que el lector, a través de los numerosos diálogos, se vaya familiarizando con el mismo hasta disfrutarlo. El lenguaje de los personajes se distingue, por lo menos en principio, de las intervenciones del narrador, que utiliza un castellano más neutro. A lo largo de las casi trescientas páginas, en las que domina este lenguaje arcaico, la novela logra mantener el interés en las aventuras de Nicolás Ludueña y de su amigo Nicolás Pablo Ponce de León en medio de las rivalidades que se suscitan entre los vascuences —que cometen arbitrariedades desde el poder— y los "vicuñas" —grupo formado por criollos, andaluces, extremeños y otros que resisten ese poder—.

Tanto a partir del contexto histórico como de esta forma del castellano en que fluye el relato, se crea un imponente ambiente urbano que tiene mucho de medieval —las justas y torneos, así como los mesones—, pero también de "burgo" renacentista, donde el espacio está copado por los distintos oficios que ponen en movimiento la urbe alrededor de la explotación de la plata del cerro potosino. Así, la acción se realiza entre los ingenios, con sus molinos de agua, y el interior mina, donde se explota a los indios "mingados"; entre los modos de abrir las vetas y los "laboratorios" donde se investigan sustancias para mejorar el beneficio de la plata ante la escasez de azogue, almojáter y bolarménico; pero también allí en la fragua, donde se forja el acero para las espadas, en los mesones, en las calles donde se realiza el juego de la sortija y en los mercados donde todo se mezcla.

Son tan complejos y variados los oficios, las historias y las tradiciones de los personajes que habitarán este espacio urbano, que es necesario el "Plano evocativo de la Villa en el siglo XVII" que encontramos antes de iniciar la lectura de la novela. En éste resaltan los distintos barrios: el de criollos y andaluces, al que irá toda nuestra simpatía; el de los castellanos; el de los vascuences y navarros; el de

portugueses y el de extremeños. Así también múltiples imaginarios conforman ese espacio tan heterogéneo que es una ciudad cosmopolita, donde lo humano se manifiesta específicamente como la diferencia entre unos y otros. Sin embargo, y aunque no tiene un espacio propio en el plano mencionado, el grupo humano de los indígenas ocupa un lugar clave en ese imaginario múltiple.

El relato nos presenta una ciudad que se apresta a festejar el nombramiento de un nuevo corregidor, ceremonia común en la época colonial, que se ve interrumpida por una aparición masiva que impresiona y deja inquietos y temerosos a los demás habitantes de la villa. La descripción en detalle de esta presencia india ocupando la Plaza del Regocijo en un gesto de reclamo o pedido para que les permitan volver a sus tierras, es uno de los pasajes más originales e imponentes de la novela. Pues así como lo indígena irrumpe en la forma de esta presencia urbana, también en el relato juega su papel como un misterioso y amenazante saber que habita la villa de manera latente, pero con un prestigio confidencial del que todos buscan algún tipo de beneficio. Quien está más cercano a este saber parece ser Téllez, un mestizo capataz de la mina y del ingenio Ludueña, quien hace de intermediario entre la figura del Mallko —que personifica ese saber al proveer sustancias letales o conocimientos geológicos de la zona que podrían ayudar al beneficio de la plata— y los distintos grupos interesados. Pero, el poder del Mallko alcanza su forma más patente cuando accede a grabar unos signos misteriosos en la espada que forja Francisco Marín para nuestro protagonista Nicolás Ludueña, signos que son indispensables para hacerla verdaderamente efectiva. De tal modo que un oficio magníficamente desarrollado por los andaluces en contacto con los conocimientos de sus invasores árabes requiere, en suelo americano, de los signos cifrados del saber indígena para poder cumplir su función. Se produce así lo que Lezama llama "el hecho americano"[28].

El narrador que se diferencia al principio sutilmente de sus personajes por el castellano menos arcaico, al ceder el lugar a los diálogos de los personajes y a sus mismas aventuras, va diluyendo su presencia

---

[28] Esta observación se la debo a Alejo Torrico, alumno de la materia Narrativa boliviana en el Programa de Literatura de la Universidad Católica, La Paz. Para "el hecho americano" ver Lezama Lima, 1993.

y se convierte en el guía perfecto para ingresar a esa otra realidad, la del Potosí imaginario del Siglo XVII. Aquí es interesante notar que el narrador, con el lector como cómplice, sabe más que sus personajes sobre el papel que juega ese saber indígena. Nicolás Ludueña cree haber matado al conde de Carma y cargará siempre con esa culpa, pues éste cae muerto el mismo instante en que el protagonista lo desafía con la espada. Sin embargo, desde afuera —narrador y lectores— sabemos que esta muerte fue resultado de una conspiración y que el veneno fue lanzado con cerbatana por un amigo de los vascos Berazátegui desde un lugar escondido.

Surge en tan complejo contexto de *Cuando vibraba....* el ambiente cotidiano de las familias: el capitán Illescas que cría a su sobrino Nicolás Ludueña desde la muerte de su padre en una de tantas lides potosinas; los Ponce de León, la familia de Alfonso de Guzmán, entre otros. Y con ellas, inevitablemente, para seguir el espíritu y la letra de Arzáns, surgen también los complicados romances: Nicolás Ponce que se roba a doña Margarita cuando iba en cortejo a ser desposada por el vasco Mondragón, el amor de Ludueña por Doña Sol, quien es entregada por sus padres a otro andaluz, el de Villafuerte; los lances de honor, algunos envenenamientos arteros y el rebalse de las lagunas.

Sin embargo, creo que no hay mejor reverencia a la forma novelesca ni confirmación del amor a la fabulación que aquella imaginada por Viaña al integrar en su novela la infaltable e histórica inundación de la ciudad de Potosí, provocada por el rebalse de las lagunas con el destino mismo del protagonista. Arzáns detalla dramáticamente este suceso en la *Historia...*, pero también ha quedado en la lengua popular el dicho "las lagunas revientan". Habiendo perdido el amor de Doña Sol, Nicolás decide tomar los hábitos para dejar su vida y sus riquezas en el siglo. Algo de esto se llegará a hacer realidad, pero de manera mucho más imponente. El agua ha llegado a las calles y sorprende a nuestro héroe montado en su brioso caballo recorriendo la calle de la Plata, cuando inesperadamente ve en el balcón a Doña Sol y a su ama desesperadas ante el peligro, y decide ir a salvarlas.

CAPÍTULO DOS

La angustia cívica

La angustia cívica fue el toque de lucidez que Gunnar Mendoza esbozó cuando señalaba la preocupación angustiada de Jaimes Freyre por el destino nacional en un poema que había quedado olvidado en un periódico boliviano. Una expresión para nosotros exacta, pues en su brevedad —intuición de grandes perspectivas—, Don Gunnar bautizaba el espíritu de una sensibilidad que ha recorrido no sólo la polis sino el cuerpo mismo de la literatura boliviana: su historia fue también la historia de esta angustia que desde los albores de la fundación de la República boliviana se encontró con la impotencia de inventar una identidad y un país.

La angustia irrumpe cuando la separación política de España nos obliga a dar un paso hacia el descubrimiento, cuando asentimos a que el mundo que habitamos forma parte de nosotros y que nosotros, liberados, solos e "independientes", comenzamos a formar parte de él. La fuente de la angustia se desparrama, paradójicamente mezclada de un espíritu celebratorio y pleno de utopías, porque el acto de fundación de la República obliga a sus habitantes a ejercer fundaciones mucho más severas: nombrar la naturaleza y la subjetividad.

En este sentido, la preocupación romántica de los primeros escritores de la república nace de esa preocupación engendrada por la angustia. Las divisas del amor a la patria o de la patria del amor, se entregan a una patria todavía más peligrosa: la del lenguaje. La fundación de un campo es un hecho de palabras, de nombres que bailan alrededor de las cosas, impulsados por el "dulce canto" del poeta que puebla las regiones descubiertas.

"Al verte, Mamoré/Si no es mi canto como el dulce canto/De los bardos que pueblan tus regiones...". En estos versos de Ricardo

J. Bustamante creemos se sintetiza la labor cívica de los poetas del siglo XIX. Cantar y poblar la naturaleza con un lenguaje testimonial que replica a la naturaleza mediante descripciones de sonido, de color y de lugar.

Un acuarelismo —para usar un término muy cercano al *ut pictura poiesis* de Horacio— opera casi como un deber patriótico en los ejercicios de la palabra que nombraba la naturaleza y todos aquellos espacios que resultaban propicios y sugerentes para lograr cierta pertenencia a un lugar. La sensibilidad fue sensación y sentimiento. Descripciones plásticas, estrictamente coloridas y morfológicas que intentan apoderarse de lo que nombran, es lo que logran poetas y escritores que luchaban obsesivamente por apoderarse de la tierra. José Eduardo Guerra vislumbró esta obsesión en Arguedas, pero creemos que ella ya dominaba en los poemas de José Manuel Loza escritos en latín.

El primer estudio, titulado "Aproximaciones a la literatura decimonona en Bolivia", que inicia la lectura de esta línea de *La angustia cívica*, encara precisamente los meollos de esta relación con el lenguaje y se aboca a desentrañar las maneras en que el escritor de aquel entonces se apropiaba y utilizaba un lenguaje para nombrar e inventar el país. El recorrido, que en sus vueltas y revueltas establece una tensión mediada por el lenguaje entre emoción y realidad, busca distinguir las diferentes maneras en que el escritor de entonces se enfrentó con la palabra, porque debemos aceptar que la diversidad de libros y folletos publicados luego de la fundación de la República fue también una muestra de lenguajes muchas veces contrapuestos y no la recurrente uniformidad romántica que las historias y la crítica quisieron otorgar. Se plantean, entonces, tres lenguajes, todos ellos testimoniales en diferentes grados, que van de las formas descriptivas y bucólicas de la naturaleza, pasando por el lenguaje confesional de los versistas, hasta aquella palabra satírica, humorista y crítica de algunos poetas y prosistas.

De esta manera, a pesar de la vida política que consumió a casi todos los poetas y hombres de letras –de la función determinante de los ideales patrióticos que disminuyeron la confianza en un trabajo individual–, en la literatura del siglo XIX es posible hallar un conjunto de huellas, aunque distantes algunas de otras, que revelan un quehacer

que hoy podríamos valorar como auténticamente literario. Es decir, aquellos hombres ilustrados que descargaban su inteligencia en periódicos y folletos exclusivamente políticos, eran también poseedores de cierta pasión literaria —si es que puede dársele ese nombre a esa producción abundante en loas y sentimentalismos— que dejaba entrever algunas brechas que hoy resultan sorprendentes y significativas. El caso de escritores tan distantes como Néstor Galindo, Luis Zalles o José Manuel Loza, es un claro ejemplo de esto último. El primero con la imposibilidad de cristalizar formalmente sus vivencias, el segundo con el recurso a la sátira y al humor como grandes antídotos literarios, y el tercero, finalmente, al encarar pioneramente los enigmas de cierta región poética y amorfa.

Sin embargo, la *angustia cívica* vivida por la mayoría de ellos se reflejaba en un lenguaje testimonial —todavía colonial diríamos para ser más precisos— que no pudo inventar, sino tan sólo inventariar la realidad.

La egolatría telúrica y patriótica que empezó a dominar todas las almas creyó que el nacimiento de una "aurora literaria nacional" debía asumirse y expresarse en la necesidad de una pertenencia que se trastocó en un valor catalogador que exigía una pertenencia indígena, naturalista, telúrica, costumbrista y hasta bélica de la naturaleza como condición de obra nacional. Así, de Ricardo J. Bustamante a Alcides Arguedas, por ejemplo, es decir, de las formas más caprichosas de versificación hasta las formas más adjetivales y acuarelistas de la prosa, advertimos el problema de cierta incapacidad de las palabras de lograr un asentamiento o pertenencia a un lugar, de alcanzar la formulación de un paisaje.

No esperamos para señalar que el trastocamiento operado por el lenguaje, la conciencia de su poder inventivo, llegó finalmente con la obra de Ricardo Jaimes Freyre. Pero vale la pena notar que la literatura de la época republicana tuvo un punto de síntesis final, de condensación suprema, que de alguna manera logró subvertir su lenguaje colonial. Si trazamos una línea histórica que va del nacimiento de la utopía patriótica en 1825 hasta la conciencia de la impotencia y decepción de este impulso con la derrota de la Guerra del Pacífico en 1879, encontramos que la contradicción que suponía el hecho de tener que inventar un país con un lenguaje todavía colonial, reformula,

cambia y logra una nueva dirección a partir de la novela *Juan de la Rosa* de Nataniel Aguirre, publicada en 1885. Ésta se propone como estrategia narrativa la reconstrucción, la invención podríamos decir, de la ciudad republicana de Cochabamba a partir del ejercicio memorioso "del último soldado de la Independencia". Es decir, si bien podemos fijar la función poética de la palabra en la obra de Jaimes Freyre, es en esta novela de Aguirre donde se abre por primera vez la posibilidad de la ficción como centro. *Juan de la Rosa*, en su anhelo de origen y búsqueda de identidad, logró finalmente fundar un nuevo espacio porque asumió en su narrativa, en su lenguaje, una actitud lúcidamente infiel frente al historicismo literario que aparentaba representar.

Sin embargo, no debemos olvidar la función de la menos explotada o descubierta literatura llamada "satiricosa", porque gracias a ella, a su antesala escritural desacralizadora de lo político, lo social y lo humano, se hace posible un juego mucho mayor en la construcción de sentidos. Si fue posible una crítica de nuestra forzada identidad o de nuestra falsa condición de bolivianos, mucho más importante fue responder a la pregunta por la patria a partir de la construcción ficcional, subjetiva, de la historia y de los sentidos engendrados por ésta. Es por eso que Aguirre es la condensación, pero quizás la segunda gran problematización dada durante el siglo diecinueve entre el ser y el mundo, ya que la primera, en un grado quizás más germinal, fue la operación transgresiva de la prosa y el verso "satiricosos".

***

La novela *Juan de la Rosa*, por su parte, recoge esa necesidad de nombrar la patria y de apropiarse de ella, pero recurriendo a un lenguaje prosaico, coloquial que ya no canta a la geografía ideal, sino que habiendo escuchado el paisaje de la ciudad de Cochabamba, lo crea en la prosa, plasmándolo con su propio sentido de pertenencia, con detalles de la historia que ordenará libremente y con sus proyecciones de modernidad. Así, este lenguaje inventa una ciudad con distintos estamentos sociales y con una sólida tradición, gracias a la cual se realiza en ella una cultura mestiza, en la que las mujeres tienen un papel preponderante. Haber optado por dejar de lado el lenguaje literario común en su época para recrear una cotidianidad y unirla con la historia de su propio solar, en los recuerdos de un narrador, ha hecho posible que sus imágenes adquieran una fuerza tal que han

moldeado el imaginario de esa ciudad. La memoria de Juan de la Rosa engrandece el valor del pasado de Cochabamba y critica con gestos de desilusión el presente del país, pero finalmente proyecta optimismo respecto del futuro. Lo que ya no sucederá con las siguientes novelas que se inscriben en esta línea de *La angustia cívica*, pues lo que crece es la desilusión.

La angustia cívica extiende sus hilos durante todo el siglo XX adquiriendo diversos matices de acuerdo a la particularidad con que los temas recurrentes y repetitivos se van plasmando en cada obra.

Encontramos por ejemplo, las novelas *Vida criolla* (1905) y *Raza de bronce* (1919) de Alcides Arguedas. En ambas el ensayo sociológico *Pueblo enfermo* (1909) resuena de manera determinante aunque la distancia temporal, en los dos casos, es considerable. Esta afirmación se centra en la insistencia y en la forma de tratar las problemáticas que allí aparecen. Arguedas tuvo siempre presente una preocupación por el país, trató de entenderlo e interpretarlo con todos los medios que estaban a su alcance. Trató de tener una mirada crítica frente a lo que veía siendo lo más objetivo y racional posible para no engañarse. Utilizó para esos fines la escritura y disfrazó con fábulas novelescas toda esa intencionalidad previa y determinante en su obra. Estas preocupaciones sobre el país motivaron que su hacer literario indagara espacios sociológicos, antropológicos y políticos.

Es por eso que *Vida criolla*, una de las primeras novelas que tiene como escenario la ciudad de La Paz, explora las complejas relaciones de los habitantes de esta ciudad a principios de siglo. Los personajes que intervienen resultan ser estereotipos de roles sociales y psicológicos que Arguedas alcanzaba vislumbrar desde su armazón teórico. Por eso es tan clara la presencia del diputado y su familia, señoritas casaderas, murmuraciones y actos que tratan de mantener el disfraz social de una clase política que tenía en sus manos la conducción del país. La inconformidad está representada por el periodista joven que no puede convivir con tanto engaño, mentira y mala fe, abandonando la ciudad gracias a una especie de exilio forzado y a su descenso decadente. Debido a diferencias con amigos, políticos, mujeres y toda la sociedad de la época, se dedica al alcohol, se hace huraño, se encierra en su habitación. Observamos la misma actitud en Pantoja, el personaje de *El Alto de las Ánimas* (1919) de José Eduardo Guerra, que termina

yéndose de la "ciudad hostil" con la que no puede convivir. En esta línea encontramos también el suicidio del personaje central de *La casa solariega* (1916) de Armando Chirveches.

Estos son temas recurrentes en varias novelas escritas en Bolivia. *La candidatura de Rojas* (1910) del mismo Chirveches, muestra el mundo de una capital de provincia donde el personaje Rojas tiene que enfrentar una candidatura que lo llevará a ocupar el puesto de diputado. Se narra desde una mirada citadina que compara las costumbres encontradas en la provincia y se produce un efecto de descompensación entre la nostalgia de la vida provinciana y la contaminación de la ciudad. Este gesto es explotado por Raúl Jaimes Freyre, a su vez, en su novela *La belleza del pecado* (1959), donde el protagonista huye a un pueblo dejando de lado la podredumbre de la ciudad. También en *Adela* (1955) de Carlos Medinaceli, encontramos los desencantos de un exilio político que obliga a salir de la ciudad al protagonista y, a pesar de tener que volver, encuentra en la provincia el amor verdadero que no encontrará en otro sitio. En estas narraciones intervienen criados que proceden de la raza indígena, cholos o mestizos que tienen oficios y relaciones raciales complejas. Los personajes —Pantoja, el hacendado, trata a los indios como animales; Suárez, Bermúdez, Ramírez, Martínez son protagonistas que cuestionan su medio y generalmente terminan derrotados— no problematizan en ningún momento su existencia. Todos quieren mejorar la sociedad, apuestan al futuro y cuestionan el presente, tratan de "formar ambiente", en términos de Carlos Medinaceli.

Se trata de narraciones que tienen la pretensión de representar el mundo, denunciando y haciendo formulaciones ideológicas de lo social y nacional. Generalmente los narradores conducen de manera evidente al juicio final que habrá de llegar luego de la lectura; la narración está llena de prejuicios, llena de ideas preconcebidas que se deben promover como efecto de lectura. En muy pocos casos son narradores problemáticos o escindidos, en los que aparece la posibilidad de opiniones diferentes a la suya. Los caracterizan las actitudes monológicas, unidireccionales.

No hay problematización entre experiencia sensible y mundo interior; es una escritura que logra concretizar en términos formales una posibilidad. Las narraciones se establecen como producciones

completetas, cerradas, unitarias. El mundo es percibido desde una racionalidad que no es cuestionada; los momentos, lugares y objetos de observación y de análisis se establecen desde una reflexión racional alimentada teóricamente, en la mayoría de los casos, por el positivismo. La escritura surge como representación del mundo percibido desde esa lógica. De alguna manera, se hace posible asir el ideal surgido en el siglo XIX: darle forma a la patria y a la nacionalidad desde las palabras.

Otro aspecto importante tiene que ver con la apropiación del entorno. Se consideró la novela como producto y reflejo del "paisaje" que interviene en las narraciones, que interactúa con los personajes. Jaime Mendoza, por ejemplo, en su novela *En las tierras del Potosí* (1911), incluye los parajes de las minas potosinas en su narración; el viento, los colores, la aridez de la zona son una constante que determina y contrapuntea el dolor de sus personajes. La adquisición de la conciencia de la tierra, del entorno como medio patriótico y literario se sustenta en indagar la geografía, las diferencias, las similitudes. La montaña determina históricamente el país, de ella surge el devenir de sus pobladores. Alcides Arguedas sostiene que la geografía es indisociable del hombre que la habita, por eso, en su intento de entender la raza indígena, se detiene en el paisaje, en los colores y las formas de las montañas cercanas al lago, en el lago, en el Illimani y los valles que se extienden a sus faldas.

Cada obra pone en juego, sin embargo, particularidades que resisten a una clasificación cerrada. Las prosas satíricas del siglo XIX expresan en su lenguaje irónico mucho más que la angustia a la que respondieron y dieron paso; *La casa solariega* (1916), en sus detenciones, no expresa solamente la destreza de una narración costumbrista; *Raza de bronce* permite excesos a sus intencionalidades ideológicas. Así, el panorama abierto por la *angustia cívica* en esa constante preocupación por el destino nacional y en su intento de inventar un país, involucra producciones literarias que se desarrollaron durante todo el siglo XX y que hicieron que fuera la tendencia escritural más marcada y remarcada en la literatura boliviana.

1. Aproximaciones a la literatura decimonona en Bolivia

Rodolfo Ortiz

Dí, luego, en ser escritor
y dije *chocarrerías,*
Hice versos y elegías
Por tener lauro inmortal;
Y panfletos y canciones
Fueron... a envolver jamones,
Pan y queso y aceituna:
Reniego de mi fortuna.

Luis Zalles, "Mi biografía"

El siglo XIX boliviano, apabullado por guerras independentistas y proyectos político-sociales, fue también la vislumbre naciente de una pertenencia al lenguaje de larga resonancia: cuando se asumía que el acto patriótico era el verdadero camino emancipatorio, se descubría paralelamente que la palabra poseía un poder aún mucho más constructivo o al menos equiparable a cualquier máquina de artillería. Mientras el ambiente de la época experimentaba los auges de la independencia, y cuando el momento político exigía hechos y no palabras, Manuel José Cortés, recogido en su gaveta, anotaba que "se puede luchar igualmente con la pluma que con la espada".

Durante la vivificación de esta consigna, que sintomáticamente se repetía en casi todos los polígrafos del siglo XIX, hubo quienes realmente lograron transformaciones eficaces en el orden público de las ideas y de las cosas, sin embargo, el propio Cortés se percató, no sin extrañeza, que esa misma palabra conquistable poseía un reverso que opacaba aquel valor civil y alentador: "Tal vez mis versos no duren más que un día. ¿Qué importa? ¡Cuántos escritores, cuántos hombres pasan sin dejar huella en el mundo! Me basta que alguno de mis versos tenga eco en algún corazón".

Durante el siglo XIX la palabra fue pasión y fue también fracaso. Los poemas y las prosas se celebraban y se comentaban en impresiones folletinescas y periodísticas que luego se reunían en forma de libro[1]. De esta manera se contribuía, o se intentaba contribuir, al desenvol-

[1] Están, por ejemplo, el diario político y literario *El Porvenir*, que tuvo una gran difusión en la década de los años cincuenta cuando Manuel José Tovar publicaba sus primeros textos; el periódico *La Epoca*, fundado en 1845; *La Revista de Cochabamba*,

vimiento del progreso de la patria; pues esta irrupción de las letras, a mediados del siglo XIX y en un espacio que careció de ambiente para ello, reflejaba cierto deseo de expansión literaria y política proveniente de todos aquellos hombres de letras que encarnaron sólo una de las caras de la consigna de Manuel José Cortés.

Isaac Tamayo al iniciar la presentación de uno de estos libros de recopilación, *Borrones y perfiles* del "yorik y bachiller" Paulino José Vicente Ochoa, escribía por ejemplo lo siguiente: "No pertenecemos a la opinión de los que creen que la poesía y la literatura son flores estériles del ingenio que no *producen* y no contribuyen en nada al desenvolvimiento del progreso" (Ochoa 1885: I). No precisamos si aquella palabra no esterilizada debía ser por excelencia la palabra escrita, pero sí resulta indudable que en ella habitaba un nuevo poder, asesino y belicoso, que venía a sustituir el ejercicio físico de la destrucción y de la lucha (la idea, finalmente, de que la fundación de una república debía pagarse solamente con la sangre). La palabra, una espada sagrada y gloriosa, zanjaba y abría un espacio para el hombre boliviano, le revelaba un territorio, una naturaleza y un poblado que empezaba recién a reconocerse. Es por eso que para este nuevo espécimen de la independencia, la batalla más difícil fue la que entabló con su propia arma de liberación; una palabra que contagiaba la conciencia de su poder, pero que fracasaba en su dominio.

Todo comenzó, entonces, con la fe depositada en la palabra, con la pasión palaciega de sus usuarios, con el derecho al control y a la expresión que, políticos y poetas en su generalidad, ejercían sobre la neópolis boliviana. Pese a todo, lo que alimentaba secretamente esas palabras, lo que les dio un toque de alerta poético, fue la imposibilidad de lograr una traducción que refleje los sentires profundos que las almas románticas descubrían en una patria todavía sin substancia.

---

fundada por Néstor Galindo y otros; la revista *La Aurora Literaria*, que publicó su primer número en 1862 y que fue el órgano de difusión de la "Sociedad Literaria" fundada por Manuel María Caballero; la *Sociedad Filética*, fundada once años antes, también por Caballero, donde se perseguía "el repaso de las ciencias y letras y el estudio de las artes en cuanto tienden a perfeccionar aquellas"; y también, muchas otras "sociedades literarias", que bajo el impulso del legendario español José Joaquín de Mora se fundaron en La Paz, Sucre y Cochabamba, y en cuyas páginas y salones aparecieron los primeros balbuceos poéticos de los llamados "poetas del ayer"; de Manuel José Cortés, Ricardo José Bustamante, María Josefa Mujía, y muchos otros.

Gabriel René Moreno decía: "hay un licor que nos viene de afuera destilado por las cosas, y hay otro que mana espontáneamente del propio corazón" (1975: 175), y esta señal que descubrió por haber sacrificado su vida leyendo a sus contemporáneos, es, hoy por hoy, la primera ventana, el primer conflicto irresoluble de la palabra belicosa de Cortés: cómo nombrar y cómo conjugar el "licor amargo" que viene de las cosas y el "licor amargo" que mana del corazón.

Era, pues, el boceto primitivo, el rostro precursor de una labor insistente que en el siglo XIX se ocultaba detrás de las palabras: la poesía no habitaba dentro de los versos que se escribían con la espontaneidad de una uña rasgando la fruta. Roberto Prudencio pensaba que la literatura de ese entonces era huérfana del don poético, que "sólo los malos poetas riman lo que sienten" (1977: 46), porque olvidaba que en los albores de una literatura —hecha por uno o por mil enajenados que quieren llegar a la escritura—, lo poético siempre se extravía en una sutil oscilación entre la emoción y las palabras que intentan traducirla. He ahí el punto germinal gracias al cual asistimos al hallazgo de la sensibilidad poética de una escritura. Germinal porque el siglo XIX no tuvo grandes poetas, pero sí escrituras intermedias que se debatían entre el mero artificio de palabras y la búsqueda de esa voz emanada justamente de la emoción y del asombro. Seamus Heaney, escritor irlandés, comentaba en este sentido que el hallazgo de un lenguaje, de la iniciación en la palabra poética de cualquier escritor, radica en la posible unión o casamiento de estos extremos:

> Encontrar una voz significa que puedes expresar tus emociones con tus propias palabras y que tus palabras llevan en ellas el sentir tuyo; creo que ni siquiera se trata de una metáfora, ya que es muy probable que la voz poética esté íntimamente relacionada con la voz natural del poeta, con la voz que el poeta oye y atribuye al hablante ideal de las líneas que está creando (1996: 42).

Palabras bastante atinadas que nos ayudan a descubrir que los primeros escritores del siglo XIX, conscientes de su oficio y, como ya dijimos, conscientes también del poder de sus palabras, se debatieron en esa zona intermedia que buscaba "el triunfo milagroso de la forma", como diría Jaimes Freyre al final del siglo.

***

Sucede que resultó inevitable para los llamados "poetas del ayer"

y también para muchos antologadores e historiadores de la poesía en Bolivia, considerar los hechos históricos como determinantes para una valoración literaria y las obras como representantes de una imaginería todavía más confusa; la de una realidad que definitivamente era ubicada fuera de la literatura.

La extensa producción del siglo XIX que, no lo olvidemos, comprometió buena parte de su literatura a replicar los grandes ideales de la época, no pensó que quedaba también abierta la posibilidad de una disociación de la mirada, en cuyo extremo más crítico fuera posible repensar los problemas literarios en términos de una persecución hacia el encuentro de la *aparición del lenguaje*.

La consideración de lo representativo —según creo entender de las enseñanzas de Guillermo Sucre— creyó que la historia debía desarrollarse según ciertos esquemas frente a los cuales la literatura debía también responder. Así, era inevitable una literatura épica, panorámica, geográfica y social en correspondencia con la realidad de una sociedad republicana naciente. A esto agregaría la infatigable pasión por nombrar que se derrochaba hasta el último confín, como en el caso ejemplar del "poblado de palabras" de Bustamante, en cuyo poema ("Preludio al Mamoré") domina no un espíritu de pertenencia, sino otro que anhela la posesión de los seres y las cosas del territorio oriental.

Esta actitud posesiva del lenguaje perduró hasta muy entrado nuestro siglo, lo cual, salvando cualquier consideración temporal o evolutiva, nos revela que la representatividad, con toda su carga de valores y símbolos, se esmeró en tejer una historia bastante ajena a la literatura. Así, la confluencia de las obras brindaría cierto tono patriótico y telúrico que, a pesar de su pretensión, no necesariamente llega a formular una riqueza y complejidad literaria, al menos, su validez poética no necesariamente proviene de ese simple hecho de pertenecer a un campo ajeno a la literatura.

En este sentido, la concepción de lo representativo ha estado ligada a una exigencia de originalidad patriótica. Esto quiere decir que existió una reiterada voluntad por mostrar la exuberancia de "nuestra" naturaleza, enumerando todos sus dones con una vocación de conocimiento físico que sorprende no porque se formulen problemas del conocer mismo, sino por el carácter abarcador y pretenciosamente

totalizante de las palabras. Versificadores enumerativos, repetitivos y fundamentalmente forjadores de frondosas descripciones metafóricas que parecerían concluir que tenemos al Illimani completamente agotado, al igual que al cóndor, al Cerro Rico de Potosí, a "nuestro" sol, a "nuestra" luna, a las flores y a las llamas de la altipampa. Recordemos un momento a Plutarco cuando se burlaba de quienes decían que la luna de Atenas era mejor que la luna de Corinto.

Nombrar era conocer y este quehacer debía ser obra de patriotas. De esta manera, las obras canonizadas como representativas siempre fueron alimento reconfortante para una sociedad en formación, obras que por supuesto rodeadas de un prestigio y seguridad que algunos lectores les fueron otorgando, se ganaron el puesto de hallarse dentro de lo más significativo de la historia.

La operación parecía estar definida. Manuel María Caballero y Jorge Delgadillo, pioneros estudiosos de la literatura boliviana, reprocharon que a más de treinta años de la Independencia aún no era posible pensar en una literatura boliviana, ya que, según habían podido leer, los poetas alejados de su hábitat e imbuidos por la imitación escribían al abril florido y a unos labios de coral ajenos a nuestra realidad. Sin embargo, Caballero, esperanzado y seguro de una germinación literaria, concluye que "la literatura está llamada en un porvenir no muy lejano a un magnífico destino" (Vásquez Machicado s/f: 13) y para asegurar el cumplimiento de su anhelo, quiso hacer notar que el poeta debía apropiarse del costumbrismo incorrupto de su tierra, que debía beber de la fuente que fluye de la geografía y la naturaleza, y además, que debía apropiarse de un lenguaje que en realidad no existía, pero que según él podía prestarse "a todas las exigencias del pensamiento más aventurero" (13). Aquella "aurora literaria", que la esperanza le hacía entrever —Caballero junto a su secretario Delgadillo fundó incluso una revista con ese mismo nombre—, fue posible pero no fundó una literatura. Fundó eso sí un conjunto de obras que fueron alimentando poco a poco ese espacio de la representatividad. Y en este punto cabe regresar sobre aquella palabra que encontraba su fundamento más en un fracaso de traducción emotiva y de las cosas, que en su poblado de metáforas y adjetivos.

Las sociedades geográficas que proliferaban sus inquietudes

de conocimiento por todos los rincones del país, comprometieron no solamente a los científicos aficionados, sino también a los propagadores de cultura, a ejercer y dominar esta palabra representacional. El Dr. Agustín Aspiazu —quien fue, entre otras cosas, fundador y primer presidente de la Sociedad Geográfica de La Paz en 1889—, además de impulsar las labores de expansión territorial, no vacilaba al escribir, por ejemplo, esta estrofa dedicada a la ciudad de La Paz:

> Salud, ciudad hermosa, de nombre bendecido,
> De galas divinales y de atractivos mil;
> El bardo de la España contempla conmovido
> Tu bello panorama, tu mágico pensil.

Saludaba Aspiazu a su ciudad natal, una vez más, imaginándola vergel de infinitas delicias. "Atractivos mil" dice en la estrofa y estos seguramente podrían enumerarse a la manera de un inventario enciclopédico. El engaño era gigante. Por razones patrióticas o por lo menos, por razones antiliterarias, el portaliras se valía del poder sugestivo de sus palabras para transmitir a sus co-lectores que los habitantes de estas tierras liberadas vivían en un paraíso equiparable a la rosa celestial de *La Divina Comedia*.

Insistiendo con este tema de la representatividad en los inicios de nuestra literatura, y sólo para mostrar la constante de este problema, en las primeras páginas de un afamado libro de poemas se lee que, durante las postrimerías del centenario de la República, el Congreso Nacional, bajo el mando del presidente constitucional de la República Bautista Saavedra, se decretó una ley en la que se ponía de manifiesto el siguiente encargo:

> Artículo único.- Para la celebración del centenario de la República, se encarga al poeta nacional señor Gregorio Reynolds, el trabajo de una obra literaria destinada a exaltar las glorias de la Patria, sobre el tema y en la forma que crea más conveniente, debiendo presentarla al Ministerio de Instrucción Pública hasta el 1o de mayo de 1925... (Reynolds 1925: página no numerada)

Y Gregorio Reynolds escribió un portentoso poema cuyo primer tomo titulado "Redención" finaliza en la página 250. Allí el poeta se ocupa de ejercer una vez más el papel de nomoteta y cantar la historia americana y boliviana con lujo de detalles, de sugestivos detalles, por supuesto. ¿Cómo releer, entonces, aquellos versos de Bustamante que decían: "Si no es mi canto como el dulce canto/De los bardos que

pueblan tus regiones"?

Dentro de la producción poética del siglo XIX se practicó una palabra que no siempre llegó a encarnar una condición de *fractura*. Los poetas repetían un lenguaje que se creía representaba una realidad, en lo geográfico, en lo político y en lo individual. El poeta llegó, eso sí, a pensar la poesía como ese don capaz de dar origen a los seres y a las cosas, desde una palabra que se pensaba omnipotente en su pericia conceptual y preceptiva. Muchas odas y cantos patrióticos derrochan positividad y esperanza porque justamente la palabra obraba desde una dimensión eminentemente sugestiva antes que sugerente, desde un lugar externo a ellas mismas que las preconcebía y les fijaba un sentido: "Salud, ciudad hermosa, de nombre bendecido".

En el siglo XIX, la poesía considerada como representativa buscaba su valor en los conceptos, en el fondo, digamos, y también en una forma que respondía a los cánones de la preceptiva literaria. Es decir, un "poema feliz" era aquel que lograba el desarrollo de una idea, cualquiera sea ésta, otorgándole cierta musicalidad que agradaba a los oídos, brotada de la rima fácil y de la métrica eficaz.

Leyendo algunos folletos, ensayos y antologías, reconstruyo el siguiente hecho que ejemplarmente demuestra la idea anterior. En 1853, el gobierno de Bolivia comandado por el general Belzu deseaba grabar un epitafio en verso en el mausoleo erigido en Caracas al Libertador y convocó a los poetas nacionales a un concurso cuyo premio consistía en una medalla de oro. En este certamen que tuvo lugar en la ciudad de Sucre concursaron las liras más "representativas" del país; llegaron composiciones de Ricardo J. Bustamante, de Manuel José Cortés, de Néstor Galindo, de Mariano Ramallo, de María Josefa Mujía y de algunos otros. En virtud de una prórroga que duró hasta el 6 de agosto de ese mismo año, el jurado adjudicó el premio a Ricardo J. Bustamante y de esta manera sus versos, según cuentan Rosendo Villalobos, Roberto Prudencio y Gabriel René Moreno, fueron grabados con letras de oro en una piedra de berenguela que se conserva en el Panteón de la Libertad de Caracas. La composición era una "octava real" que se tituló "Bolivia a la posteridad" y que transcribo a continuación:

> De América el Gigante veis dormido,
> Dios y la Libertad guardan su lecho.
> Dominador del tiempo y del olvido,
> Su gloria es grande y su sepulcro estrecho.

> Y si del mundo hasta el postrer latido
> Hay fibra ardiente en el humano pecho,
> Se inclinarán los hombres ante el Hombre
> Que dióme vida y me legó su nombre.

René Moreno al arriesgar un comentario que quiso crítico de este epitafio escribió:

> Este trozo de poesía es una prueba más del prestigio y novedad que dan a pensamientos obvios y aún comunes, los encantos de una versificación fácil, robusta y armoniosa. No se puede negar que el oído queda completamente satisfecho con la lectura de estos versos, y es muy posible que entonces más de una imaginación se exalte hasta el punto de olvidar que en ellos no están los conceptos a la altura de la entonación musical. Los que saben que la poesía está principalmente en el fondo mismo de las obras, y no en la forma, hubieran tal vez querido encontrar en ese epitafio el gran pensamiento de una generación entera sobre el genio de Bolívar [sin embargo] su principal mérito estriba únicamente en la riqueza de su rima y en la cadencia de sus versos (1975: 258).

"Los conceptos a la altura de la entonación musical"; esa era la premisa que se tenía de lo poético y es precisamente en este punto de encuentro entre la obra y su lector donde justamente se transparenta aquel prejuicio que se evocaba más arriba: pensar que toda composición poética adquiere su valor gracias a un fondo conceptual, en el cual, según Moreno, "se funden, acrisolan y abrillantan las emanaciones más puras de lo verdadero, lo bueno y lo bello de la naturaleza" (1975: 74), y para que este valor conceptual alcance su toque final el poema debía fundirse en una rima y una métrica que le otorguen su alta entonación musical. Si se creía que la poesía debía otorgar "prestigio" y "novedad" a todos aquellos temas candentes de la época como la guerra de la Independencia, el Himno Nacional, el Libertador, y todos aquellos que resultaban obvios y ultraconocidos porque se los leía en el periódico o se los recitaba en la escuela, el poeta no tenía que ser más que un buen pescador de temas y un hábil prestidigitador de versos.

Sin embargo, la búsqueda de representatividad era también un problema de lectura. Los lectores encabezados por Moreno buscaban también lo que querían encontrar, aspecto por el cual muchos versos se ignoraban o al menos no se decía nada de ellos, como en el caso de éste en el que Bustamante define misteriosamente al libertador: "dominador del tiempo y del olvido".

Moreno lamentó que Bustamante fuese tan sólo un buen versifi-

cador, ese mérito de halagar a los oídos gracias a su pericia preceptiva ("Se inclinarán los hombres ante el Hombre/Que dióme vida y me legó su nombre"), pero que no llegó a la apropiación de los conceptos esperados. Evidentemente, con tal precepto de poema era imposible la demora en algunos versos que como pequeños chispazos horadaban en pos de un sentido revelador: como decía más arriba, Bustamante escribió que el Libertador fue "dominador del tiempo y del olvido", pero ese verso portador de una idea de la historia bastante secreta para un René Moreno, por ejemplo, pasó inadvertido y por ende muerto en una página.

Con Bustamante creador y Moreno lector es posible sintetizar uno de los rasgos más significativos de la poesía decimonónica: operar sobre la base de conceptos buscando tan sólo representar su realidad agradando al oído.

Bajo este irrisorio ideal de poeta y de poesía, fue inevitable la propagación de ideas y conceptos a la altura de la entonación musical. Peritos en preceptiva había a cada vuelta de la esquina. Los poetas se ensimismaban con un lenguaje sin lenguaje —para decirlo de alguna manera—, que no tardó en ser denunciado desde un margen que en ese entonces tenía bien paradas las orejas y que desde una perspectiva crítica llegaba para cumplir su labor de "saneamiento de las letras nacionales". Leamos, por ejemplo, estas exquisitas líneas del escritor Abel Gonzales:

> Los poetas abundan en nuestra tierra ni más ni menos que tamos en el trigal.
>
> Mientras vemos en plazas y calles cuatro abogados, dos médicos, un canónigo, diez menestrales, tropezamos a cada momento con centenares de poetas.
>
> Con la sola diferencia de que estos tienen el churumen más tupido que caldo de habas.
>
> Producen versos, que, leídos sin preparación, pueden hacerle a cualquiera caerse muerto de repente, por lo menos causarle desmayos y síncopes. Disparan toda clase de versos malos a quemarropa, y los imprimen contra el sentido común, contra el lenguaje, contra la retórica, contra la gramática. Son poetas de tres al cuatro, que componen todo aquel zurriburri literario de nuestros días.
>
> Nuestros jovenzuelos resultan de sopetón versistas de primo cartel. En un periquete despachan a sus anchas, muchas estrofas churriguerescas, que hacen doler la cabeza a cualquier hijo de vecino, y se caen de las manos, porque no hay paciencia para leerlas toditas, a no ser por penitencia impuesta por el

padre confesor (1909: 3).

Mientras se recriminaba la abundancia de poetas, todos esperaban que ellos "escriban las primeras páginas de las causas célebres bolivianas" (Ochoa 1885: 297). Sin embargo, la fractura que quedaba ignorada entre el fondo y la forma de los cantos y de las odas, descuidó la conciencia de un fundamento poético que posibilite la aparición del lenguaje. ¿Dónde precisar ese fundamento?

***

La fundación de la República resonó en los corazones decimononos porque cierto eco teñido de egolatría telúrica y patriótica creyó que el nacimiento de una "aurora literaria nacional" debía asumirse y expresarse en la necesidad de una pertenencia al paisaje. El reclamo fue transparente, explícito digamos, al punto de convertirse en un valor catalogizador de muchas obras que han representado a la literatura en Bolivia a lo largo de su historia. Más aún, fue el trato estético del paisaje aquel elemento que luego de los intentos decimononos buscó la constitución de una literatura nacional tal como había reclamado Manuel María Caballero en 1863.

Un traslado de la mera formulación hacia la cristalización literaria de esa formulación operó al modo de un imperativo que exigía una pertenencia indígena, naturalista, telúrica, costumbrista y hasta bélica del paisaje como condición de obra nacional. Así, de Ricardo J. Bustamante a Alcides Arguedas, por ejemplo, es decir, de las formas más caprichosas de versificación hasta las formas más adjetivales y coloreadas de la prosa, advertimos el problema pero no su solución.

Como se dijo anteriormente, los reclamos de Delgadillo en 1863, a más de treinta años de la Independencia, precisaban que la ausencia de una literatura boliviana se debía a que los poetas y escritores recurrían a un lenguaje completamente alejado de su hábitat. De esta manera, comienza a rondar una mirada primigenia del paisaje, nace una conciencia de la tierra, del "medio" como diría Jaime Mendoza y todo el intento por lograr un lenguaje patriótico y literario decae en una vernacularidad ancestral que busca solamente geografías y semejanzas de esas geografías. Se abandonan los colores de otras paletas y se comienza a pintar atrevidamente colecciones de paisajes y situaciones, donde la literatura se refugia en una naturaleza portadora de una supuesta identidad, de

un origen encontrado y peor aún, de un logos que se pensaba perteneciente al paisaje. Así, no nos sorprende que un poco más tarde Raúl Jaimes Freyre anote en el "Proemio" de su libro *El instante que pasa* el siguiente verso: "más que poeta soy pintor", entregando así la nota justa de una preocupación poética que atraviesa con sus variantes y retoños muchas obras de literatura boliviana.

Estas variantes poseen en toda la superficialidad de sus intentos algunas notas en común. Oscilan desde versiones bastante ingenuas y primitivas en el hecho de nombrar un afuera que sorprende a las miradas, como en el caso de algunos versos que Luis Zalles escribe al Illimani en 1854: "Níveo Illimani que la vista embarga", o bien la propuesta coloreada de Reynolds que deseaba un arco iris condecorador arqueando encima del "resplandeciente" (1945).

En este sentido, se desprenden varios modelamientos metafóricos y adjetivales que intentan revestir los objetos y también surgen propuestas algo más complejas que introducen cierto manejo del color y la línea, cierta interioridad y cierta imposibilidad en el momento de nombrar el paisaje. Modelamientos metafóricos que, sin embargo, no logran perforar la realidad con la palabra.

Cabe resaltar el carácter indeterminado de estos logros acuarelistas a los que llega la literatura. En esta obsesión descriptiva y metafórica por apoderarse de la tierra había algo que faltaba y que tal como afirmó Díez Canedo en el prólogo al *Itinerario espiritual de Bolivia* de Guerra, estas "bellísimas descripciones" daban más una sensación abstracta que una indicación de lugar.

Por su parte, la narrativa produjo bastante sobre este tema, al extremo de considerar a la novela como "producto y reflejo del paisaje", según palabras de Reinaldo Alcázar en su libro *Paisaje y novela en Bolivia*. Las obsesiones paisajistas de Arguedas en *Raza de bronce* y en su diario *La danza de las sombras* son una clara reiteración de las palabras de Díez Canedo y no sólo eso, son una muestra del fracaso en considerar a la naturaleza como personaje principal de una novela o de una vida.

El error advertido en las manifestaciones de la forma, no surge por un fracaso del lenguaje descriptivo o metafórico, sino por una ausencia de fondo, de ese lugar desde el cual se suscitan los cambios,

se generan los matices y se logra la comprensión de lo poético.

Chirveches, siempre dentro de esa esfera bilateral en la que se movían muchos de los escritores de Bolivia, escribe que "el paisaje place al espíritu" (1926: 12). El propio Guerra en *El Alto de las Ánimas* lleva al extremo esta sobrevaloración de la naturaleza ubicando a la ciudad como la propulsora del tedio y la infelicidad, en contraposición a los espacios fuera de ella, descontaminados, específicamente en la novela la meseta del Alto de las Ánimas, en tanto tierra prometida y lugar para una "vida libre, sana, fecunda en energías" donde "el aliento de la montaña purificaría" la sangre empobrecida del urbano (1919: 219, 223-224). La mirada, esta vez desde un punto lejano de la naturaleza, advierte cómo "parpadean las luces de la ciudad hostil", llevando hasta el extremo todas las tensiones posibles de su conocimiento.

Por otro lado, la ensayística también advierte el tema del paisaje como un elemento fundamental en la constitución de una literatura boliviana. Un texto muy significativo es *El macizo boliviano* de Jaime Mendoza y también el trabajo leído por él al ingresar a la Sociedad Geográfica de Sucre en 1926. En este último, al hablar de la creación de una nacionalidad boliviana, termina sosteniendo como verdad primera que el "medio hace al hombre". Para Mendoza la montaña fue un factor creador determinante de la República de Bolivia, incluso mucho antes de los factores sociológicos que intervinieron en ella. Llega incluso a plantear, en *El macizo boliviano*, que el destino histórico se encarna en la montaña y desde ella se dirige el actuar de los hombres. Para Mendoza "el hombre no es sino su propio medio plasmado en forma de personalidad humana", es decir, basta el hecho de introducir al lenguaje entre hombre y medio para abrir allí una zanja insalvable. Mendoza sabe que cierta conciencia del lenguaje es asumida cuando nos habla del valor estético del paisaje, pero termina diciendo que si bien el paisaje se revela para quienes saben mirar, "todo turista es siempre algo poeta si no poeta del todo" (1957:16). En este sentido, la tierra era reconocida pero el distanciamiento era abismal. La "sintonía con el ambiente", como quería Mendoza, no podía lograrse solamente elevando un canto inspirado de alabanza frente a lo visto.

En medio de todo este deseo de apropiación, la crítica advierte que el descubrimiento del sentimiento del paisaje exige una actitud creadora diferente. Así, el paisaje que Medinaceli describe a propósito

de un viaje de Potosí a Tupiza o en algunos fragmentos de su novelín *Adela* y de *La Chaskañawi*, se resuelven de mejor manera en su crítica y no en estas obras. Dos citas para aclarar este punto: la primera proviene del texto "De Potosí a Tupiza o los dos paisajes", texto en el que Medinaceli confiesa la impotencia de la palabra a la hora de reproducir una emoción poética en la mirada de un paisaje: "frente a la diversidad de panoramas van despertándose emociones y sugerencias a cual más deleitables que uno quisiera retener aunque no fuese más que con lo impreciso, lo infiel de la palabra escrita" (*Kollasuyo* 1990: 64). ¿Cómo resuelve Medinaceli este conflicto? Respuestas a esto sólo las encontramos en su crítica. La segunda cita proviene de su novelín:

> . . . la austera belleza de este paisaje montañoso, apenas si ha llamado mi atención. Venía con el cerebro lleno de la imagen de ella. Como ella lo ha recorrido en diversas ocasiones, a cada momento pensaba: estos mismos panoramas han sido vistos por ella. Con sólo pensar eso, las serranías, los barrancos, las pampas y hasta las piedras se ennoblecían, se idealizaban, se doraban con una luz de hermosura (1955a: 14-15).

Aquí Medinaceli ejercita la fórmula de Amiel que retomaría mucho después en varios de sus estudios críticos: "el paisaje es un estado del alma", vale decir, la belleza no está en el dintorno, sino está en el hombre, según sus propias palabras (1969:125).

Esta referencia nos retrotrae a una tercera cita y a su reiteración, esta vez en palabras de Guerra, en las primeras líneas de su *Itinerario espiritual...*: "El paisaje de la altiplanicie boliviana, que no es un paisaje para almas indiferentes y ojos superficiales, se resiste, por su grandiosa simplicidad, a ser trasmutado en palabras y en colores" (17).

Aquí lo conflictivo recae en la trasmutación y Medinaceli era consciente de esta imposibilidad de la palabra e intentó una adecuación más justa. Es así que invierte la formulación de Amiel al escribir que si bien "todo paisaje es un estado del alma, toda alma es un estado del paisaje", donde cada paisaje engendraría un ser distinto, un arte propio, en la medida que sus artistas alcancen a expresar el sentido propio de aquél. Como reflexión crítica esta propuesta de Medinaceli no deja de ser una de las más sugerentes dentro de la literatura boliviana, mas de alguna manera queda como un mera formulación, debido a que no se nos revela a cabalidad cuál es ese "sentido del color y de la línea" que se reclama o esa "naturaleza interior" que se busca, ni menos aún cómo llegar a apropiarnos de ellos. Sin embargo,

resulta importante resaltar que la reflexión de Medinaceli trasciende la búsqueda de un agotamiento descriptivo del paisaje y nos conduce hacia lo que él denomina el encuentro de su "matiz singularizador".

Para Medinaceli no basta que la literatura tome conciencia de la necesidad del paisaje de la tierra natal para que comience el ciclo de una fundación. Si fuese así, serían suficientes algunos ecos patrióticos del XIX para luego inferir que gracias al espíritu del Ande, por ejemplo, nuestras letras comienzan a tener un relieve característico y fundamental. La residencia en la tierra, digámoslo nerudianamente, adquiere en Medinaceli una complejidad mayor. Se trata, si hacemos un esfuerzo por entenderlo, de lograr cierto equilibrio entre un adentro que siente y un afuera que influye; entre ambos, es la palabra la que deberá traducir tal encuentro.

***

Hubo un poeta cuyo fracaso engendró una verdad, un atisbo de verdad, diría mejor. Cuando un crítico chileno, experto en trazar siluetas de los poetas y escritores que ocupaban las primeras líneas en las letras americanas, pidió a Gabriel René Moreno datos bolivianos para alimentar su mancomunado de literatos, luego de revisar aquel material comunicó a Moreno que lamentablemente no encontró ningún poeta digno de figurar en sus *Estudios biográficos*, aunque le sorprendió la vida agitada y novelesca que llevaban. Publicó sólo a Néstor Galindo, pero la gaveta de Moreno no paraba de recibir cartas, copias de composiciones en prosa y en verso, así como extensas autobiografías.

Con semejante papelería en la gaveta, Moreno se propuso continuar estas publicaciones escribiendo algunos ensayos sobre literatura boliviana, pero lamentablemente el 28 de diciembre de 1881 su biblioteca ardía en llamas pereciendo de esta manera los famosos manuscritos, pero salvándose los tomos de Bustamante, de Tovar, de Galindo y de algunos otros. La trágica historia de este incansable y apasionado acumulador de papelería boliviana, es un ejemplo de que la literatura del siglo XIX no puede reducirse a un conjunto de poemas que perviven en algunas antologías generosas, sino que es posible devolverle la caricia de esa vida "agitada y novelesca" que sorprendió al chileno Gregorio Amunátegui y que hoy también nos

despierta cierta curiosidad especial.

Hubo un poeta, decía, y ahora completaría, hubo un poeta que encarnó el dilema entre la posibilidad de un espíritu poético y la imposibilidad de los poemas que intentaban reflejarlo. Este poeta fue Néstor Galindo. Un hombre que vivió inmerso en una fatalidad casi enfermiza que le anuló hasta las facultades creadoras. Con un mirar parecido al de un sufrido jabalí, dejó un libro de versos de doscientas veintiséis páginas que tituló *Lágrimas*, además de una cantidad considerable de poemas desparramados en algunos periódicos y revistas de la época, incluyendo en este último grupo el conocido canto "La Mujer" que consta de tres mil seiscientos sesenta y cuatro versos, nada menos. Galindo era un hombre dado a la volandera sentimental y fantástica que muchas veces lo llevó al completo descalabro con su realidad, pero un descalabro saludable. Cuando los ciudadanos se imbuían alegres hacia el progreso de la patria, vía el impulso vital que alimentó la Independencia de la República, Galindo entregaba al menos cierto matiz cantándole a la vejez y a la muerte como en el caso de los tercetos finales del siguiente soneto:

> Así en el alba de la humana vida
> Virgen sonríe al alma la inocencia,
> Canta el amor sus bellas ilusiones.
> Mas la vejez a descansar convida,
> Y enferma y carcomida la existencia,
> En el sepulcro apaga sus pasiones (cit. por Moreno 1975: 170ss).

Galindo logró transformar la luz de la plena vitalidad en un claroscuro revelador. El acento de oscuridad con el que se cierra este soneto refracta bellamente sobre un verso bastante conmovedor que recorto de entre esos miles, la mayoría olvidables, que escribió sobre la mujer y su madre: "Mi vida es una tarde silenciosa". Este verso fue, a mi modo de ver, una de las mejores formulaciones que tuvo el siglo XIX sobre el espíritu del poeta, quizás junto a esta otra de Manuel José Tovar que merodeando en los orígenes dice así: "Nada sé, sino sólo que hay un cielo".

Pero la vida novelesca de Galindo nos ofrece también una serie de aspectos que llegaron bastante destemplados a sus versos. Aquella distancia y barullo que lo habitaba no llegaron a formularse plenamente, sino gracias a la pluma de algunos amigos que como Adolfo

Ballivián y Manuel José Cortés guardaron unas cuantas historias que vale la pena transcribir. El primero de ellos, en una carta que mandó a Gabriel René Moreno, contaba:

> Una noche asistimos juntos en el Teatro de la Victoria a la representación de un drama romántico: "El terremoto de la Martinica". Noté desde el principio que Galindo se impresionaba profundamente y que las conmociones interiores que experimentaba se revelaban por manifestaciones exteriores que no podía dominar; y me puse a examinarlo con alguna inquietud. Poco tiempo después, no pudiendo ya reprimir el estallido de sus impresiones, se paró repentinamente de su asiento de platea, lanzó un grito penetrante, y se precipitó sin sombrero y desatentado fuera del teatro (Prudencio Bustillos 1946: 55).

Poco después de la muerte de Galindo, Cortés relató lo acontecido en una comilona de partidarios políticos y estadistas, y entre otras cosas apuntó:

> Llególe su turno al café de Yungas y a la ideología. Entonces el dueño de casa habló sobre la independencia y equilibrio de los tres poderes públicos: otro se expresó contra el alma de los brutos: uno a mi lado, que se quejaba de una feroz caída de mula, opinó porque se arbitraran fondos para componer los despeñaderos que hoy se llaman caminos en Bolivia, "a fin, agregó, de que los representantes del pueblo puedan llegar con piernas al lugar de las sesiones". Alcéme aquí para observar que aquello de fondos, despeñaderos y piernas se avenía mal con las elevadísimas cuestiones tratadas por los prebrindantes. El de la caída convino en ello, y peroró entonces sobre la misión social del maestro de escuela. Galindo estaba sombrío como un convento; puesto en el caso de hablar, disertó sobre la diferencia entre lo temporal y lo eterno (Moreno 1975: 177).

Ese alejamiento que ahora vemos fundirse con aquella "tarde silenciosa" fue y es realmente ejemplar, si pensamos que en ese entonces cualquier político o intelectual se creía capaz de descargar su tormenta literaria y, como escribió uno de los más controvertidos prosistas de la época, Julio César Valdez, el que menos se largaba un soneto o el que más se estiraba hasta la oda. Pero lo que hace a Galindo un poeta singular es que esa distancia hace evidente una tensión entre cierta "región amorfa" que su lenguaje no llegaba a nombrar y su vida que la manifestaba vagamente.

Pocos poetas del siglo XIX divagaron sobre este asunto. José Manuel Loza, el más viejo de los "poetas del ayer", escribió una "Epístola" en la que sentimos vagamente el esfuerzo por comunicar a un amigo el viaje hacia cierta región paradisíaca, a través de la inspiración

provocada por una "célica harmonía" proveniente de Clío, es decir, de la musa de la historia. Leamos el siguiente fragmento:

> En solitarios y remotos climas
> Do de tantas pasiones el embate
> Arrojado me había cual las olas
> de embrabecido mar arrastran ciegas.
> De una infelice nave los despojos,
> Hirió mi mente célica harmonía.
> Al escucharla transportéme luego
> A una región cuyas delicias forman
> Los ricos dones de Pomona y Flora,
> Y cuyo espacio por acordes liras
> Ensordecido está. ¿Sabes, amigo,
> Cual es la Musa que meneando diestra
> El blando plectro, mi ilusión causó?
> Aquella que arrancó tonos marciales
> De la lira por Clio pulsada solo,
> Narrando a las naciones los esfuerzos,
> Que en la sangrienta lucha de quince años
> Se propuso ostentar la patria mía.

Loza canta, a fuerza de oído y corazón, el viaje imaginario hacia ese u-topos, que buscado fuera de las palabras, aterriza en un gentil producto de la historia. Las delicias de ese jardín lleno de frutos y flores, que tanta ilusión causa en el poeta, deben fundirse con ese otro paraíso alcanzado "en la sangrienta lucha de quince años", es decir, en la guerra de la Independencia. De aquí que la tal "Epístola" culmine realzando el marcial ardor del amigo y lanzándole las siguientes preguntas provocativas:

> ¿Dirásme que el bullicio de la Corte,
> En que moras, el canto no permite
> Ni aún preludiar? Mas dime ¿cuántos genios
> El mundo admira, que llenando el foro,
> La tribuna, el palacio con sus luces
> Ufanos han subido el alto Pindo?

Para Loza, quien escuche el canto de las musas y suba al Olimpo, podrá escribir las más gratas odas en honor y gloria de su patria. En esos "solitarios y remotos climas" Loza realiza un viaje patriótico antes que poético, ya que esa región que lo llama musicalmente y que enardece su mente, agita su pecho y provoca alabanzas al misterio profundo, como dice en otra parte del poema, se reviste con los más "sagrados" ideales que dirigían la vida de los hombres de entonces.

Este desvío hacia los ideales, bastante corriente y sutil en muchos de los "poetas del ayer" posteriores a Loza, anulaba nuevamente aquel problema que los menos comprometidos como Galindo o María Josefa Mujía al menos enunciaban vagamente. Y aquí lo que interesa es el peso de las intensidades. Si bien Galindo escribió un poema muy rudo en contra de Melgarejo, en el que señala que el corazón también debía ser patriota, sus ansias siempre fueron otras, al menos intentó lograr una distancia para poderlas expresar. Pero esta "región amorfa" que se intentó abordar pálidamente quedó trastocada y desplazada por un lenguaje que no sabía de inefables, sino al contrario, de cantos donde el silencio no cabría. Una estrofa que Ricardo José Bustamante escribió a propósito del río Mamoré es muy explícita al respecto:

Al verte , Mamoré
Si no es mi canto como el dulce canto
De los bardos que pueblan tus regiones,
Preludia sobre ti las bendiciones
Del porvenir, con fe.

Cantar y poblar una región, con la esperanza de que las palabras logren apoderarse de las cosas. El lenguaje de este poema replica a la naturaleza mediante descripciones de sonido, de color y de lugar, sirviéndose de analogías que caen por su obviedad: "serpiente nacarada" le dice Bustamante al Mamoré y con esto parece cumplida su misión de poeta lugareño —extrañamente Cerruto colocó a Bustamante como el primer poeta boliviano que volvió sus ojos a los temas de su tierra, cantando sus experiencias y las excelencias de su patria—. Sin embargo, más significativa es la experiencia de Galindo, que sin hacer demasiado alarde de palabras, cuando le cantó a Tacna al partir hacia Bolivia o cuando divisó el Tacora —uno de los colosos de los Andes—, terminó "en las nieblas de su habitual melancolía", perdiéndose el poeta en un estado que en el fondo careció siempre de objeto.

Sin embargo, todos estos caminos, líricos, épicos o pastoriles, operaban a partir de una falencia común directamente relacionada con los principios que guiaban los modos de su lenguaje. Esta falencia, que fue el mal de ese conjunto de poetas considerados como los dignos representantes de la sensibilidad de la República, tenía que ver con un problema estrictamente ligado al poder creador de las palabras. La poesía decimonónica, además de revelar un conflicto entre la vida vivida y la palabra imaginada, adolece, como se dijo anteriormente, de una fractura entre el fondo y la forma al interior de sus composicio-

nes; dos criterios bastante clásicos y vigentes en la literatura boliviana desde el siglo XIX[2].

Para este cenáculo de escritores y lectores del XIX la oposición entre fondo y forma no estaba resuelta todavía por el simple hecho de que no se la había problematizado. Por un lado, esa labor "conceptuosa" que alimentó la poesía de contenidos filosóficos, históricos y morales, fue asimilada de Víctor Hugo y tal como señala Roberto Prudencio, esta imitación más que asimilación malogró las inteligencias y fue fatal[3]. Fue fatal, además, por que transformó aquel "buen gusto de la idea" en conceptos claramente definibles y que estaban al alcance de la mano: la patria, la emancipación, la Independencia, la naturaleza virgen, el sentimiento, entre otros.

***

Justamente, dentro de la innumerable cantidad de publicaciones que encarnaban este fervor patriótico literario, encontramos algunas obras que han escenificado fructíferamente los ideales y los sentires del mundo decimonónico, obras que se publicaban con el entusiasmo de crear un clima sentimental donde se ponían en conflicto las grandes preocupaciones políticas y literarias, y que en el fondo se presentaban como sutiles comprimidos de la vida sociocultural imperante.

Recojo del olvido tres obras escritas hacia el final del siglo XIX, aparentemente distantes en su autonombradía genérica —una de ellas se presenta como leyenda, la otra como humilde trabajo en poesía y la última como un drama "en tres actos en prosa"—, pero que poseen rasgos muy cercanos en el tratamiento de los temas y de los conflictos, digamos ideológicos más que literarios. Estas obras son: *El reo salvado por la mano de Dios* de José Vicente Ochoa, publicada en 1874; *La hija del español y el patriota* de José Santos Machicado, publicada en 1872; y finalmente, *Contra el destino* de Isaac G. Eduardo, publicada en 1900 y que obtuvo el primer premio en un certamen convocado por el Honorable Consejo Municipal de La Paz en 1892.

En el caso de las dos primeras obras, que comentaré en detalle,

2 La fractura se visualiza en una lectura extemporánea a la de aquellos poetas, ya que para ellos fondo y forma parecían haber encontrado una feliz conciliación.

3 Puede consultarse el ensayo *La poesía paceña* que se recoge para el libro "Ensayos literarios" (1977).

digamos que por tratarse de dramatizaciones en verso, se hace muy evidente aquel divorcio entre fondo y forma que, como dije más arriba, caracterizó la trayectoria de la literatura en Bolivia. Este tratamiento tuvo la virtud de hacer muy transparente la presencia de conceptos a la hora de reflejar, reproducir o imitar lo vivido en términos de religión, moral, política y amor. Una versificación que descuida la rima y el metro porque su preocupación es acertar con el contenido buscado; se presentan ansiosas descripciones de la naturaleza, aparecen "bellos campos de admirar . . . que forman un grato pensil" y también una luna de luz "pacífica y serena"; pero sobretodo se evocan corazones atormentados donde confluyen torturas y pasiones irrevocables. Recordemos que el ideal poético de entonces consistía en un trato eficaz de los conceptos mediante una versificación que sea agradable a los oídos.

La primera, *El reo salvado por la mano de Dios* —cuyo autor la tilda extrañamente de "ensayo de poesía" aunque en la portada se lee el epíteto de "leyenda"—, nos conduce hacia una zona paradisíaca en el valle yungueño de Coroico, donde el hombre vive y labra la tierra en completa armonía y felicidad. Allí, en medio de arroyuelos y flores, se teje una historia de amor que acabará feliz pero que sufrirá altercado. Los hijos de dos familias amigas, Ramiro y Dolores, se enamoran y deciden casarse, los padres consienten y deciden enviar al hermano de la novia a la ciudad de La Paz para comprar vestido "lujoso y elegante" y otros menesteres más para boda. Entonces comienza el problema. De ese paraíso terrenal Clemente —acompañado de la mano de Dios— partirá mientras "las pintadas mariposas/liban la flor con afán,/el rocío que las rosas/en la mañana les dan".

Y aquí cabe una primera apreciación. Ochoa, movido siempre por tensiones dualistas y antagónicas tal como dio en la mayoría de las obras en verso del siglo XIX, se sirve del viaje para llevarnos, casi plásticamente, casi moralmente, del paraíso hacia los quintos infiernos, de los campos elíseos y originarios de Yungas hacia la vida corrupta de la ciudad: "Hijo mimado salió del seno/De la familia, a tomar veneno". ¿Donde bebe ese veneno Clemente? Mientras sentado yantaba la merienda en plena altipampa, siete bandidos lo asaltan quitándole todas sus pertenencias y mientras festejaban su botín, aparece una tropa armada que los captura y los lleva a una cárcel de La Paz. Así, el corazón de Clemente llora y se consagra a Dios, ya que es un reo

inocente que será juzgado y asesinado por la ley. Creo pertinente hacer notar que la literatura posterior, la narrativa en este caso, jugará en espejo frente a esa derivación infecciosa del personaje: novelas y cuentos se tramatizan en la visión de una ciudad hostil y tediosa que enferma las almas y de la cual hay que escapar rumbo a los equilibrios y bríos campestres. Creo que la novela de José Eduardo Guerra "El Alto de las Ánimas" es verdaderamente un paradigma de este maniqueísmo "literario".

Pero continuemos con la lectura del texto de Ochoa. Llega la familia a la ciudad y Clemente se despide asumiendo su cruel fatalidad y pronunciando inicialmente las siguientes palabras:

Lejos del suelo nativo
Muero lleno de pesares
A mis amigos y lares
No les doi mi último adios;
Me queda solo el consuelo
De dar a tí madre mia
Y esperar en este día
La voluntad de mi Dios.

En la plaza de Viacha se ejecutan a los reos como severo ejemplo de la razón para que la gente apague "la efervescencia de las pasiones para el porvenir". Se busca, entonces, en la "diosa razón" la forma de encaminar a los hombres para devolverlos a las "manos de Dios", pero mientras la corneta contribuye a la contemplación de los muertos, irrumpe la madre llorando por su hijo, tan inocente y recto como el propio Jesús. Interroga a Dios si eso que mira es verdad, interroga a su hijo si realmente voló a otra región, se interroga a sí misma preguntándose si se trata de una pesadilla, y mientras llora y se lamenta la razón se transforma en milagro. La madre escucha de pronto el sístole y el diástole en el corazón de su hijo porque Dios acaba de estirar una mano, devolviéndole la vida a Clemente. El joven recobra la voz y remata concluyendo lo siguiente:

Partamos pronto de este infernal suelo
Que nos pudo ofrecer martirio y dolor
Vamos a nuestra tierra, a nuestro cielo
Que nos convidará goces y amor.

Esta irrupción de lo sobrenatural no se presenta como algo sencillo y que puede convivir sin mayor problema en el espacio del texto. Al contrario, el texto de Ochoa parece estar más abocado a re-

coger la moraleja de la historia. Un "deber ser" que como en muchas obras de la literatura de la época perjudica el natural desenvolvimiento de ésta; el flujo natural de las palabras, de los diálogos y de los sucesos. En el caso específico de este texto, considero que José Vicente Ochoa maquina el efecto sobrenatural del resucitado para decirnos finalmente que Dios ayuda a todos aquellos hombres que poseen una "fuerte virtud", a aquellos hombres que no se arrojan a los mares oscuros de la pasión. Pues efectivamente. Al evocarse un amor intocado por las impurezas de una verdadera pasión, la historia se transforma en sirviente de los conceptos morales y religiosos de Ochoa y no en el libre y anárquico cauce de este sentimiento. Siendo empero muy delicioso que se describa a la amante de Ramiro como "un ángel de consuelo para que calme las penas y aliente el duro vivir en este mundo".

En el segundo de los textos mencionados, *La hija del español y el patriota* de José Santos Machicado, asistimos al mismo juego de tensiones, pero esta vez utilizando el amor como eje problematizador de la historia. Esta llamada "leyenda" por el autor, se sitúa como un episodio de la Guerra de la Independencia en Chuma (1815). Con el mismo gesto bucólico de la obra anterior se pinta una naturaleza receptáculo del mal de amor padecido por la protagonista, Carmen, hija de un español llamado Juan Breño y Santander. Carmen sufre porque se encuentra enamorada de un joven patriota, Norverto, que se encuentra preso por los españoles.

Este mecanismo que pone en conflicto las pasiones anímicas fue muy frecuente en la literatura del siglo XIX. En el caso de esta obra de Santos Machicado como también en la de Isaac G. Eduardo, el amor y la patria son dos sentimientos intensos que los protagonistas viven y sufren porque no pueden conciliarse. Carmen, tras escuchar las voces que claman la victoria de España, no siente felicidad sino tortura y terror. Ella sabe que su amor va más allá de las fronteras y razas, "Mas de repente/Corre a la selva/Dándole bríos su mismo mal". Por su parte, Norverto, defensor patriota de la causa americana, de "fogoso corazón al par que recto" como se lo caracteriza en un verso, se enamora de la española en contra de la voluntad su padre, aunque sabe que el amor a la patria es primero pese a todo.

El punto más alto de esta tensión puede situarse en el diálogo que en determinado momento mantienen el patriota y el padre de

Carmen. Este último, al proponerle la libertad y el amor de su hija a costa de jurar obediencia y acato, el patriota le responde reprochando al español la invasión de su raza y le anuncia el fin de su dominio reclamando la independencia. El patriota, entonces, se convierte en la encarnación de un ideal que no cede ni siquiera ante la carnada del amor. Se educa finalmente mediante esta llamada "leyenda" que el amor por la patria es lo primero, que el heroísmo y la gloria se deben imponer al amor del hombre y a su muerte: "Patriota soi, morir patriota quiero", sentencia Norverto encarnando el ideal.

Luego su cabeza rodará decapitada y su tibia sangre de mártir tomará el lugar de símbolo e idea del hombre. Santos Machicado, que no se mete con la religión como Ochoa, busca en Norverto la personificación de un hombre ideal antes que de un hombre común, pero en esa idealidad quiere fijar una pasión antes que una razón, la pasión por una tierra que quiere la definición de un origen. Y es precisamente la superposición de todo el contenido que acarrea la idea de patria y patriotismo lo que finalmente termina haciendo obstáculo a esa necesidad.

Estas obras que sus lectores contemporáneos calificaron de canónicas y representativas (no olvidemos que la obra de Eduardo, que no comentamos aquí, obtuvo el primer premio en un certamen convocado por el H. Consejo Municipal de La Paz en 1892), fueron un instrumento eficaz para plasmar y comunicar las ideologías reinantes, morales, religiosas, patrióticas y sentimentales, de la vida cultural de aquel entonces. La literatura como un espacio no problematizador sino representativo y reproductor de un universo que, pese al lenguaje florido y de recursos simpáticos a la lectura, no pudo consolidar el nacimiento de un nuevo mundo de sentidos. Quizás a José Vicente Ochoa haya que buscarlo en las prosas y artículos varios reunidos en el libro *Borrones y perfiles* (1885); como también a Santos Machicado en las dos series de cuentos bolivianos que publicó en Alemania y en España, respectivamente; así como a Isaac G. Eduardo habrá que leerlo desde sus poemas festivos y satíricos reunidos bajo el nombre de *Pitos y flautas* en 1908. Es decir, por ese camino crítico y alternativo que sus propias escrituras supieron abrir y desarrollar.

***

Frente a este modelamiento empalagoso de la palabra nace una profunda labor crítica de una escritura —en prosa y en verso, acompañada por voces descaradas e hirientes, muchas veces escondidas en pseudónimos—, que ejerció un desajuste en los modos cantábiles de los versistas decimononos de "primo cartel", como los llamaba Abel Gonzáles.

En la no tan conocida *Antología poética de La Paz* de Luis Felipe Vilela, el autor acuña como primer poeta paceño al señor Pedro Domingo Murillo, nada más y nada menos que por ese versículo escolino que mienta de la siguiente manera: "la tea que dejo encendida nadie la podrá apagar". Este verso, efectivamente, alumbró muchos caminos y hasta podría imaginarse, sin exagerar, que el "verdadero bardo boliviano en pos de su peregrino ideal" era aquel que trajinaba con la pluma en una mano y con la tea de Murillo en la otra, versión más depurada de la espada que inspiraba encanto y respeto. Fue justamente frente a esta unidad formal de ciertos versificadores, que empezó a brotar una diversidad "informal" de escrituras en prosa y en verso, todas ellas propulsoras de una intensidad muy importante, a partir de un ejercicio crítico, satírico y festivo que resaltaba ciertos elementos que, quiérase o no, la lírica no podía vislumbrar.

Esta diversidad que digo "informal" no se sirvió de un único modelo de lenguaje. Si bien para el espíritu literario del XIX la poesía no debía buscarse en la prosa sino en la sola versificación —la prosa era para políticos, abogados y periodistas—, un conjunto de escritores recurrieron a un lenguaje llamado "menor" que les permitió la incorporación de una sensibilidad muy diferente, y que operaba, primero como instrumento de opinión político-literaria en periódicos y folletines, pero luego como un medio de crítica que aniquilaba los sentidos imperantes para introducir otros completamente nuevos.

Mediante un lenguaje que engendraba un pensamiento contrario al declamatorio, sentimental y altisonante de los poetas, surge una escritura que desgarraba los velos de la palabra, mostrando lo defectuoso, lo cómico y fundamentalmente lo ridículo del mundo que ellas querían representar. Pero más aún, su riesgo echaba por tierra la imagen del poeta que en ese entonces era sinónimo de héroe y semidios, y también demostraba lo perenne de la actitud sacralizadora de la página escrita. Generalizando la estrofa epigráfica de Luis Zalles,

pionero y precursor de la mofa cortazariana de los memorables periódicos empaquetando medio kilo de acelgas, diría que este escritor —valga la paradoja— nos recuerda que ser escritor es escribir para el transporte de jamones, panes, quesos y aceitunas, o bizcochuelos y ancucos, si recordamos que Carlos Medinaceli, el gran papelero de la literatura boliviana, peleaba furibundo con las chancaqueras, ancuqueras, bizcochueleras, mantequeras y demás, para ganarles algunas arrobas de libros y folletines que las viudas y los hijos de algún escritor potosino recientemente fallecido vendían a 4 Bolivianos (Medinaceli 1940: 39-40).

Ahora bien, esta actitud desacralizadora de los sentidos imperantes, obraba en varios niveles: ya sea en los linderos de la crítica literaria o del bosquejo de cuadros de costumbres y de personajes, como en la puesta en verso de una serie de aspectos prosaicos de la vida mundana en general. Un lenguaje liberador que asumía un espíritu satírico, humorista y exento de sentimentalismo, como antídoto eficaz para combatir la representatividad de las obras laureadas de ese entonces. Más allá de la intención reformista, muy presente también en estos escritores, resalta por fin la presencia de un lenguaje cotidiano, perspicaz y sabroso en la disposición de sus palabras, un lenguaje que encuentra fundamentalmente en la prosa las vías de acceso hacia la verdadera ficcionalización e ironía del mundo.

Mientras la primera generación de estos poetas como José Manuel Loza, José Manuel Calvimontes o Mariano Salas, o bien las generaciones posteriores como Bustamante, Tovar, Galindo, Calvo, Mujía, Lenz, Aspiazu, Machicado, Reyes Ortiz y otros, cantaban sus versos a la amada patria, naturaleza, mujer o divinidad, nacen órganos de protesta política, literaria y social como *La tijera* o *El duende*; escritos muchas veces por una sola persona o varias escondidas en pseudónimos como el célebre Críspulo Cascarrabias, empeñadas todas en descalificar a los falsos hechores de política y literatura. Junto a estos órganos surge paralelamente una prosa bastante ingeniosa y para nada declamatoria, que alejándose de aquella otra marcadamente política que se difundía entre poetas y ministros, nacía como un primer esbozo crítico de las obras y de los sentidos literarios amparada en la fe de un contacto extremo, juicioso y directo con los escritos. Tal el caso de los artículos reunidos por Abel Gonzales y Julián Céspedes en la serie de los *Barroquismos literarios*, como también de la humorística y satírica

escritura de costumbres o de personajes de la sociedad —en cuyo catálogo caían periodistas, políticos, escritores y mujeres—, leíbles en los textos de Julio César Valdez (Jules Walls), Manuel María Lara (El Pujavante), José Vicente Ochoa y Benjamín Blanco.

A esta astuta y liberadora literatura en prosa cabe agregar también la presencia de una versificación que, no tan alejada de la agilidad del giro sintáctico de esta última, se encaminaba también humorística y satíricamente hacia una desacralización de los principios morales y políticos que regían la lírica y la épica declamatorias. Ahí están, por ejemplo, los versos de Isaac G. Eduardo, los poemas, letrillas y epigramas de Luis Zalles, los poemas de Benjamín Blanco, algunas composiciones del Pujavante, los trabajos de Críspulo Cascarrabias y de El duende en los suplementos antes citados, y también algunos indicios todavía tímidos del propio Cortés, de Tovar, Pinilla y, especialmente, algunos poemas pertenecientes a la heterogénea obra de Nataniel Aguirre.

Sin embargo, el valioso aporte de esta literatura —que como puede notarse le dio mucho más que una frescura a las letras del siglo XIX— radica en la conciencia de los atropellos que sufre el poeta al ir en busca de su lenguaje. El espíritu bufonesco alentaba una actitud, una puesta al descubierto en el lenguaje, porque del otro lado las palabras poblaban vistiendo y revistiendo ideales y nada más que ideales. Podría decirse que allí donde se erigía a la patria y al amor, par de pares, el escritor de vena que podríamos bautizar de "satiricosa" no vacilaba un segundo en trasquilar la idea que se tenía de ellos.

Los ejemplos de esta actitud, porque fue una actitud frente al canon social y cultural, pueden ser innumerables. Luis Zalles escribe una cantidad bastante extensa de letrillas y versos que atacan, que subvierten un orden de los sentidos vigentes en los ámbitos políticos, sociales y culturales de su tiempo. Leamos, a modo de fragmento ejemplar, esta estrofa de la letrilla que titula "La cama":

Mucho vale en este mundo
El poder de los que mandan,
Caballos, quintas, palacios,
Grandes carrozas doradas,
Tener círculo, prestigio,
Buena mesa, joyas, plata;
Ciertamente... vale mucho;

Pero más vale mi cama (1898)).

Esta severidad teñida de humor y de ironía, además de generar una inversión de los valores, nos entrega también una actitud del poeta frente a las cosas y frente a sí mismo. El poema "¡Mi fastidio!" es también ejemplar. Leamos un fragmento:

Región de fuego!... mi cantar escucha...
Calle ese grillo atroz, que me horripila;
¡Necias aves, silencio!... Poca bulla
De mosquitos y avispas comitiva;
Débil está mi voz, y así canalla...
Téngase todo quieto para oirla!
Débil está mi voz... que la chalona,
El arroz, café puro y la cecina
Han agotado con constante ayuno
Todo el vigor que en mi pulmón había;
Y no hay cosa que cause más hastío
Que sentir el estómago vacío! (1898).

Pero quizás un texto bastante significativo para entender el propósito interior de esta escritura es aquel que escribió el cochabambino Manuel María Lara, cuando oficiaba de articulista periodístico bajo el pseudónimo de Pujavante. En uno de estos textos se relata justamente el proceso, digamos el trastoque, ocurrido en el momento mismo en que se dispone a la escritura. El Pujavante se sienta con el propósito de escribir un artículo "mal zurcido y peor meditado" sobre las ilusiones del vivir y se encuentra con que nada acude a su cabeza, diríamos junto a Felisberto Hernández que se sienta pero no le acude asunto y entonces...

Fastidiado de mí mismo, tomé el recurso literario de encender un enorme cigarro y quedar recostado en mi sillón, mirando el techo y fumando tranquilamente, como ministro de hacienda con la bancarrota al frente. Entre mecerme y fumar, había quedado yo completamente narcotizado en poco tiempo; la luz que se había consumido y el profundo silencio de la noche, contribuyeron indudablemente, a dejarme en verdadero éxtasis, más bien que dormido.

Lo primero que creí haber escuchado y que me pareció una realidad, fue la suave y argentina voz de una mujer, cuyo acento me era absolutamente desconocido; era uno de esos seres sobrehumanos, que suelen aparecer a los literatos en sus momentos de apuro, para inspirarles algún cuento o leyenda; verdad es que yo nada tengo de literato, para haber sido el objeto de los cuidados de tan bella aparición, quién parecía introducirse exclamando:

> – ¡Pujavante! ¡escritor! ¡qué necio eres!
>
> Algo hubiera querido yo contestar a tan galante salutación, pero me fue imposible; no pude articular una sola palabra, porque parecía habérseme congelado la sangre en las venas; quedé, pues, petrificado y mudo, como diputado de provincia sin saber el partido que debía tomar. Sin embargo, pasada la primera impresión, me sentí como atraído por ese poderoso y bello imán, procurando mostrarme lo más complaciente posible con ella. Cuando ya se hallaba junto a mí, sentí que me tomó de la mano y prosiguió:
>
> – Tú te afanas en buscar un asunto para tu colaboración, ¿no es verdad? Quieres escribir un artículo que pudiera agradar a la sociedad toda y, a fin de complacerla, te devanas los sesos y sin embargo, en esa misma sociedad tienes sobrado material para ello; sígueme, yo te la mostraré por el reverso, para que si puedes, la bosquejes en el papel.
>
> Al terminar estas palabras, me sentí impelido por una fuerza sobrenatural y tuve que seguir a mi encantadora guía, recorriendo regiones tan desconocidas cuanto maravillosas (Lara 1908: 126-127)

La búsqueda de ese "reverso", entonces, es la que debemos palpar cuando nos topamos con esa literatura atrevida y directa que sin reparos ni vueltas nos habla de "las mamas de la nación" (Benjamín Blanco) o de las costumbres y cotidianos de las ciudades y de los pueblos, como es el caso del gran prosista Julio César Valdez. Pues en ese "reverso" —donde horadan palabras nuevas y peligrosas— habita una literatura sugerente e inexplorada que hoy tomamos de la mano para abrir nuevas sendas y nuevos descubrimientos.

***

Los inmediatos a este cuerpo de escritores de vena "satiricosa", aquellos que escribirían las obras imperecederas de la literatura boliviana de finales y principios de siglo, Nataniel Aguirre y Ricardo Jaimes Freyre, esgrimieron una escritura que sin el recurso satírico y humorista hizo posible en su particularidad individual la aparición de un lenguaje que se asentaba de manera diferente. Frente a esa palabra cantarina que oficiaba sólo de transmisora de una idea preconcebida, se lograba una especie de tábula rasa —no tan blanca— que oficiaba de asimiladora de cierto pasado, pero también de parte–aguas entre el legado literario del siglo XIX y la poesía y narrativa posteriores a Jaimes Freyre y Aguirre.

Para insistir con los ejemplos mencionados anteriormente, diga-

mos que Ricardo Jaimes Freyre fue quien a partir de su obra poética, cuentística y ensayística asumió los poderes de un lenguaje sugerente, evocador y ya no sugestivo —cabe recordar que sus *Leyes de la versificación castellana* de 1912 son un claro testimonio por superar el dilema sobre la musicalidad y el mecanismo de los versos manejado durante los siglos anteriores—; y digamos también que Nataniel Aguirre, en tanto claro exponente del civismo patriótico que obnubilaba y angustiaba a los escritores de entonces, asumió en su narrativa, en su lenguaje, una actitud lúcidamente infiel frente al historicismo literario que aparentaba representar.

La "infidelidad" de Aguirre fue muy sutil dentro del papel que representó como hombre político y de letras. De poderosos deseos patrióticos, Aguirre asumió valorativamente la historia y escribió una novela, *Juan de la Rosa*. Sin embargo, esta actitud valorativa que canalizó en una escritura en prosa muy especial para ese entonces, esconde, en su reverso —en un reverso diferente al de la musa pujavantina—, un legado que hace de Aguirre un escritor que sacrificó el pretendido proyecto patriótico de reconstrucción de la historia en pos de un mundo de perspectiva estrictamente literaria.

Si bien esta novela fue pensada y programada como la versión más depurada de una literatura valorativa —una épica donde la escritura se reviste de un discurso ideológico que sobresalta un fervor patriótico demasiado consciente—, su caracterización como "novela histórica" debe ser repensada desde el momento que esta obra se presenta como el ejercicio de una memoria que se apropia y mezcla espacios y tiempos. Aquel subtítulo de *Memorias del último soldado de la Independencia*, en su aparente linealidad temporal, juega a reinventar toda la historia, a valorizar la búsqueda del tiempo perdido en términos de una construcción eminentemente ficcional. Pero, sobre todo, busca la durabilidad de las palabras —aspecto muy caro también en la obra de Jaimes Freyre— en la fijeza de ciertas imágenes que pululan como fundamento de esa misma historia que se quiere narrar. Cuando el lector espera el relato de las peripecias bélicas de ese "último soldado" durante y después de la Guerra de la Independencia, se encuentra con que allí no sólo gobierna una memoria histórica y fidedigna. *Juan de la Rosa* es una "novela de la memoria" por cuyas páginas se filtran los misterios y las encruci-

jadas de una vida, con sus historias y cotidianos, con sus detalles y fragmentos insignificantes, pero fundamentalmente, donde el valor de la imagen dibuja con esa extraña instantánea que es la construcción de un recuerdo.

Nataniel Aguirre, a mi modo de ver, planificó de antemano una estrategia que deslindaba ambos espacios de la novela. "Inspirar en mis conciudadanos un legítimo orgullo por los grandes hechos de que ha sido teatro", decía, pero al mismo tiempo, Juan de la Rosa, el viejo soldado de la Independencia que nos despierta en la novela evocando sus recuerdos, comenzaba a disgregar en sus páginas los misterios y las encrucijadas de una vida evocadora de escurridizas visiones, muchas veces ajenas a lo histórico. Su opción fue lúcida e irónica a la vez, ya que mientras Aguirre escribe una novela histórica desde la memoria de un soldado, esta misma memoria contamina dichos sucesos con la dosis poética de sus imágenes, de las imágenes que ese ejercicio recoge de lo recóndito de una vida. Caemos, entonces, más que con el retrato de un acontecimiento histórico —he ahí la ironía de Aguirre—, con el modelamiento de una vida a través de un discurrir de palabras que mezclan, que funden, que inventan, que revelan, que acarician su realidad. Debajo de ese saber instructivo, valorativo y forjador de una nación, hay otro saber de las palabras que da la pauta de una enseñanza paralela a la patriótica.

Diré, sintéticamente, que el proyecto final de la novela fue el de confrontar un hacer programático (lineal, histórico, temporal), con la evocación intermitente de imágenes suspendidas en el tiempo. En los dos últimos párrafos de la releída carta que hace de prólogo a la novela, Juan, el coronel retirado que se propone publicar sus manuscritos, escribe acerca de sus "humildes" intenciones: "... puedo ya pedir a la juventud de mi querido país que recoja alguna enseñanza provechosa de la historia de mi propia vida". Primer párrafo entonces: allí la "enseñanza provechosa" parece ser aquel saber que le viene de la interpretación valorativa e ideológica de un pasado histórico que vivió y quiere transmitir a la juventud, la predisposición de una memoria que abraza casi todo el siglo XIX, que abarca desde los albores de la Independencia, pasando por las luchas que dieron lugar a la fundación de la República boliviana y llegando a cubrir la vida republicana desde 1848, año

en que se comenzaron a escribir estas memorias, hasta 1884, fecha en la que Juan presenta la carta en la que opta por la publicación de sus manuscritos. En este párrafo la vida de Juan está pensada como el albergue y almacén de la historia de la independencia de la República. El tilde de "novela histórica", que fue tan manejado por una serie de lectores de *Juan de la Rosa*, proviene justamente de este supuesto "Juan el memorioso".

Sin embargo, el párrafo que continúa al anterior invierte y complejiza el problema: "Creo, además, que ha de haber en ella detalles interesantes, un reflejo de antiguas costumbres, otras cosillas, en fin, de que no se ocupan los graves historiadores". *Segundo párrafo entonces: esas "otras cosillas" hacen de receptáculo de un sinfín de aspectos que obraban como exceso o basurero de banalidades cotidianas en relación a la suprema "novela histórica" que el lector debía encontrar, pero valga la ironía cuando la carta menciona a esos "graves historiadores", porque de ese deslinde brotará la perspicacia literaria de una novela que finalmente se adueña de la historia. El mecanismo resulta a la legua interesante: la memoria evoca o mejor dicho se evoca desde la memoria. Los cotidianos vividos irrumpen en forma de imágenes y de esta re-presentación se extienden los lazos —los brazos de la memoria— hacia la historia y hacia los sucederes públicos y sociales. Es decir, sólo desde esa evocación y dentro de ella llegamos a la incorporación y reconstrucción de una realidad fielmente documentada. Sólo así Aguirre logra la reconstrucción de un origen que al caer y nacer primordialmente del mundo cotidiano se levanta fundando un habitáculo concreto como Cochabamba. Entonces ese anhelo de origen, el deseo independentista y la búsqueda de identidad se unen y maquinan una nueva urdimbre, la urdimbre de un cotidiano que nace y se fundamenta en la imaginación de una memoria constructiva.*

Nataniel Aguirre no fundó una nación, lo que fundó fue algo quizás mucho más profundo e imperecedero: lo concreto de un espacio habitable desde el cual iniciar la construcción de un origen.

2. Memoria, imagen y ciudad en *Juan de la Rosa* de Nataniel Aguirre

Alba María Paz Soldán

La colina, también llamada la Coronilla, de San Sebastián, desde donde se puede contemplar la ciudad de Cochabamba en toda su extensión, está a su vez coronada por el monumento de las Heroínas de la Independencia, que fue inaugurado en 1926. Desde entonces, ese lugar que domina la vista de la antigua Villa de Oropesa comparte el espacio y el punto de mira con esa mujer mestiza y, paradójicamente, ciega que está blandiendo su bastón decididamente contra los ejércitos de Goyeneche en gesto de proteger la ciudad y a una mujer más joven que se cobija a su lado. Este mito que funda en el imaginario la ciudad republicana de Cochabamba proviene de la novela *Juan de la Rosa* (1885) de Nataniel Aguirre y en ella encontramos los nombres, las características y la historia de estos personajes de ficción: se trata de la abuela Chepa y su nieta Clarita; la una dirige el levantamiento de las mujeres de Cochabamba contra los españoles en 1812 y la otra representa el desvalimiento en que se encontraba la población ante el enemigo. La novela presenta este acontecimiento como la continuidad de la histórica rebelión de 1730 de Alejo Calatayud, que ocurrió en ese mismo lugar. La colina de San Sebastián, entonces, a partir de esta imagen está inscrita por el mito, la historia y la literatura.

Pocas ciudades tienen una imagen tan personificada y tan vívida de sus héroes populares y anónimos, en muy pocas también la imagen es de mujeres en son de guerra. Desde el siglo XVI, la historia escrita consigna a esta colina como uno de los hitos importantes para el trazado de la villa con relación a los tempranos asentamientos españoles que ocuparon este valle desde 1534. La bondad de su clima, sus vistas panorámicas y la fertilidad de su suelo ya habían atraído a distintos grupos de mitimaes en el contexto de la política territorial del antiguo imperio incaico. Macedonio Urquidi (1949) presenta documentos al respecto y dice que "[e]ntre los años 1543 y 1552 llegaba a medio millar el número de los Inmigrantes (no ciertamente conquistadores) procedentes del Viejo Mundo" (1949).

Sin embargo, fue la novela de Aguirre la que brindó la imagen para hacer de este punto geográfico un hito capaz de concentrar los símbolos del lugar y de la historia de ese pueblo, resultado de grupos de diversos orígenes, alrededor del valle de Canata. Las imágenes de

la novela de Aguirre fueron más allá de la intención del autor y de la ideología de la época. En el capítulo XX de la novela, el narrador Juan de la Rosa después de hablar del alzamiento de las mujeres que él mismo presenció durante su niñez hace una sugerencia:

> Estas cosas deben ser recordadas de todos modos: en los libros, en el bronce, en el mármol y el granito. ¡Por qué no erigirían mis paisanos un sencillo monumento en lo alto de su graciosa e histórica colina? Una columna de piedra, truncada en signo de duelo, con un arcabuz y un cañón de estaño, —precisamente de estaño y tales como fueron,— y con esta inscripción en el basamento: "27 de mayo de 1812," serviría mucho para enseñar a las nuevas generaciones el santo amor de la patria, que ¡vive Dios! Parece ya muy amortiguado (1909:303).

Si bien esta sugerencia fue escuchada por las autoridades de la ciudad que instalaron en la Coronilla un obelisco con esas características en 1910, las imágenes de los personajes que adquieren cuerpo y figura en la novela demostraron más fuerza abriéndose campo entre batallas políticas e ideológicas para sustituir ese monumento que era fiel y seguía literalmente las palabras de Aguirre, pero no las imágenes de la novela. Resulta interesante mencionar el conflicto y las discusiones que se desataron entre las autoridades y los distintos intereses de la población civil de Cochabamba para elegir una u otra de estas dos imágenes, pues precisamente los sectores oligarcas se oponían a que la imagen de la abuela Chepa, con la vestimenta de chola, representara a los héroes de la ciudad, y fue una amiga de Adela Zamudio, Sara Ugarte de Salamanca, la que encabezó el movimiento civil para reivindicar esa imagen.

Algunas lecturas remarcan la oposición entre la oligarquía y los sectores populares con relación a la defensa de una y otra estatua (Gotkowitz 2000). Aquí me interesa añadir algo sobre el lenguaje y la inscripción cultural de cada una de ellas. La primera, que sigue a la letra la sugerencia de Aguirre, está más cercana a los símbolos neoclásicos que abundaron en la época de la fundación de la república y pueblan en demasía las páginas de nuestra literatura romántica; mientras que la segunda toma la imagen de la mujer del pueblo que *Juan de la Rosa* construye con un lenguaje muy castizo, sencillo y afectuoso, junto con la de sacerdotes, intelectuales y artesanos de la época, en un gesto e intento de resistir el nuevo colonialismo republicano. Por ejemplo, el narrador describe así la vestimenta de su madre:

> Vestía uniformemente basquiña de merino azul hasta cerca del tobillo; jubón

> blanco de tela sencilla de algodón, muy bordado, con anchas mangas que dejaban ver los brazos hasta el codo; mantilla de color más oscuro, con franjas de pana negra, prendida con grueso alfiler de plata. Sus hermosos cabellos, recogidos en dos trenzas, volvían a unirse a media espalda, anudados por una cinta de lana de vicuña con borlitas de colores. Por todo adorno llevaba grandes aretes de oro en sus delicadas y diminutas orejas y un anillo de marfil encasquillado (1909: 3).

Este tipo de imágenes ofrece nuevas posibilidades de mirada a la sociedad y por eso despierta polémica, pero es con ellas que el novelista Aguirre, escritor que pertenece plenamente al canon romántico, logra hacer pie en tierra de un modo que ninguno de los románticos logró. Es también por ello que la lectura de su novela ha tenido la proyección que tuvo en el imaginario de la ciudad, pues demuestra que sí, evidentemente, se trata de una sensibilidad romántica, pero en ella ya está impreso legítimamente un paisaje geográfico y humano determinado.

En este sentido, la escritura de *Juan de la Rosa* se da como una búsqueda de imágenes, de formas y lenguajes (Paz Soldán 1986, 1996) para representar al país. De la misma preocupación resulta el poner en relato una reflexión sobre la forma novela, por ejemplo con relación al *Ollantay*, importante drama quechua de la Colonia, o al yaraví; pero también el observar la pertinencia del castellano con relación al quechua para desarrollar una literatura en el país. Por otra parte, la abundancia de descripciones de cuadros, estampas y esculturas pone en juego un lenguaje visual que se inscribe en tradiciones coloniales de representación, las cuales recogen mitos indígenas: la muerte de Atahuallpa; y religiosos: la Divina Pastora y la Virgen de las Mercedes, para proyectar nuevas formas artísticas seculares como la literatura. A partir de estas reflexiones y de la incorporación de estos elementos, la novela asume la representación de una imagen utópica de la ciudad de Cochabamba, patria chica que concentra afectos, lenguajes e imágenes de la memoria del narrador, coronel Juan de la Rosa, pero también de la memoria popular de esa ciudad.

Las imágenes de la novela adquieren su fuerza porque logran despojarse del peso de las grandes idealizaciones neoclásicas sobre la nación y también porque se apartan del ideal más etéreo que proyectaba el romanticismo. El ambiente de la novela es habitado por palabras, lugares y objetos que aparecen construidos por el recuerdo

del narrador, se trata de las "Memorias del último soldado de la independencia". Al iniciarse la novela queda manifiesto el principio de contraste y unión entre lo que recupera el recuerdo y el presente de la narración: "Rosita, la Linda Encajera, cuya memoria conservan todavía algunos ancianos de la villa de Oropesa..."(1909: 1), y para remarcar aún más esta densidad temporal en nota a pie de página se aclara que ese es "el antiguo nombre de la ciudad de Cochabamba". Pero también es importante remarcar que la memoria del narrador se encuentra con la memoria popular, arraigada en la ciudad, en una confluencia significativa puesto que la novela va a forjar en imágenes una teoría sobre el espacio cultural de la ciudad de Cochabamba.

Este trabajo de la memoria que contrasta diferentes espacios a tiempo de contraponer al relato el presente de la narración, circunscribe un juego que va diseñando distintas particularidades y con ellas una densidad urbana que construye un centro con vitalidad propia, que además, según el narrador, es diferenciado, desde afuera, como bastión de la Guerra de la Independencia:

> Desde hoy la guerra será un sacrificio heroico, desesperado del Alto Perú, Con el que se conseguirá a lo menos asegurar la independencia de las Provincias del Río de la Plata." ¡Cómo quisiera yo que nuestros historiadores nacionales repitan mejor cada día estas palabras!. Así contestarían victoriosamente a los apasionados cargos de un escritor argentino que, desconociendo mil generosos esfuerzos de las provincias de Potosí, Chuquisaca y La Paz, sólo ha querido hacer justicia a Cochabamba (121).

1. Memoria y espacio

Puesto que la novela es una ficción autobiográfica, la temporalidad está dada por el recuerdo, la memoria que contrasta el presente del narrador y el tiempo del relato, el de su niñez. La escritura se produce por la labor de la memoria del narrador que se apoya en imágenes. Mientras el lenguaje se aferra a estos estímulos de la memoria, la mirada se fija en la ciudad de Cochabamba, que desde las alturas de Sipe Sipe, señala sus límites: "uno de sus barrios, el del sud, se perdía entre las graciosas colinas de Alalai y San Sebastián; el del oeste llegaba hasta las barrancas del Rocha; los del norte y del oriente desaparecían entre huertos y jardines" (140).

Los espacios interiores, en los que se describe con detalle los objetos próximos a la vida íntima y al afecto de los personajes, se re-

lacionan con los espacios exteriores: calles, construcciones y paisajes de Cochabamba, cuya toponimia está cargada de historia. Intimidad y memorias de la Independencia se hacen indisociables en este trabajo que implica una conciencia de la escritura y de su posible imprecisión, "no creo que me engañen mis recuerdos" (2), dice el narrador.

En el prólogo de la novela accedemos al ambiente íntimo del hogar del narrador a partir de una anécdota con su esposa Merceditas, enmarcada en la celebración de la batalla de Aroma, de trascendencia nacional, que provoca la dedicación de las memorias de su vida a "la juventud de mi querido país". El enfoque de la mirada en lo privado, en lo íntimo, para deslizarla sutilmente a un interés público, es un rasgo que también caracteriza al relato y, junto con el acento de la memoria, hace que los espacios y los objetos adquieran remarcado protagonismo en la narración. Será el espacio de la conciencia de la escritura donde, además de la presencia afectiva de Merceditas, aparecen los libros y documentos a los que alude el narrador una y otra vez: el libro de historia de Bartolomé Mitre; aquel del "energúmeno" historiador español, Mariano Torrente, al cual contesta airadamente en el relato; y ese otro libro sobre la educación de las mujeres de Aymé Martín[4], que su esposa le sugiere citar. Junto a esos objetos resalta en el escritorio una estatua que "representa una mujer vestida de vaporosa túnica, recostada sobre uno de sus brazos, en el lomo de un león dormido" (376), a la cual el narrador se refiere al terminar el relato. Esta imagen tiene que ver con la simbología neoclásica que hasta hoy representa los ideales republicanos como la justicia o la patria misma, estética que, paradójicamente, queda superada en la misma novela por las imágenes más tangibles de sus personajes. Por esta estatua sabemos del padre del protagonista, que había sufrido en carne propia la rigidez y la censura del orden colonial, pero pudo encontrar en el arte un medio de expresión.

Este presentar el lugar en que ocurre la narración integrado al relato, es un recurso que incorpora a la ficción la forma en que ésta ha sido elaborada. En esto podemos encontrar una aproximación a ese rasgo propio del romanticismo alemán que Schlegel llamó "ironía

[4] Aymé Martín aparece como autor de *Bolivie, mouvement general de commerce, de l'industrie et de l'agriculture en Bolivie de 1895 a 1898* (París 1901) en Costa de la Torre (1973: 31).

romántica", y que no es común a las otras obras de ficción de nuestro romanticismo. La ironía confronta críticamente, en este caso, la triste realidad republicana con los ideales independentistas que narra la novela; pero, también el acto creativo de la memoria, que se da en la escritura, con el simple acontecer de los hechos de la historia.

La memoria del narrador divaga por tiempos más antiguos a través de otros objetos y lugares de la ciudad. La casa en la que recuerda haber vivido con su madre —"un cuarto o tienda del confín del Barrio de los Ricos, hoy de Sucre, sin más puertas que la que daba a la calle y otra pequeña" (2)— es un espacio interior que resultará un hito histórico y afectivo. Más adelante será habitada por doña Chepa, la abuela mestiza, ya mencionada, y allí se asistirá a la organización de la resistencia popular contra Goyeneche, con los artesanos preparando cañones, granadas y arcabuces. Pero aun antes de que estos hechos se desarrollen, el ambiente del lugar y los objetos aparecen con signos de otras memorias más antiguas: el pedazo de la cuerda con la que probablemente colgaron los restos de Alejo Calatayud y que está oculto detrás del cuadro de la Divina Pastora nos remite a la primera mitad del siglo XVIII. Pero el yaraví que canta Rosita, "un tristísimo lamento dirigido al padre sol, de lo alto de las montañas del último refugio, demandando la muerte para no ver la eterna esclavitud de su raza" (4), junto con la estampa de la muerte de Atahuallpa, trae ecos de tiempos más antiguos, de los inicios de la Conquista. Estos objetos se juntan para armar el ambiente de esta "casa" y hacen resonar en su intimidad dos pasados míticos: el católico criollo y el indígena americano. Un objeto más completa el lugar, es el único libro que hay allí: *Don Quijote de la Mancha,* que se une a esas tradiciones míticas en el afecto de Juanito. Ahora bien, la presencia tan fuerte de tradiciones míticas e históricas a través de objetos e imágenes contrasta con la ausencia de padre en ese hogar, y con el enigma que se plantea el personaje acerca de su identidad, enigma que determina la dirección del relato.

La casa de doña Teresa es un segundo espacio interior, mucho más amplio, con dos patios, muchas criadas negras y mestizas, y "un poyo de adobe enladrillado, asiento diario y cama nocturna del 'pongo' " (62). Este es el lugar al que va a dar el protagonista cuando muere su madre. Todo es ajeno y extraño para él, salvo el escondrijo que es la pequeña habitación que le han asignado, alejada de las demás, y una importante biblioteca, que le servirá de consuelo y distracción. Todo

en este lugar hace patente el peso del dominio colonial. Las imágenes y objetos lo representan, tal como habíamos señalado en un trabajo anterior (Paz Soldán 1998). Lo primero que se distingue en el arco de la entrada es un monograma de la virgen encima de un escudo de armas, descrito de manera dudosa, y en el interior un cuadro de "San Miguel Arcángel aplastando con un pie el pecho del rebelde", y más allá, en la puerta del oratorio, "un ángel grotescamente pintado en actitud de recomendar silencio" (1909: 63-64). A estas imágenes que atemorizan y llaman la atención del narrador, se añaden otras de santos "de estuco y de madera, vestidos de lama, con resplandores de oro", candelabros y urnas de plata. El comedor tiene las paredes y los armarios pintadas de color rojo con dorado, aludiendo a los colores de España. Estos objetos y la misma decoración remiten a un catolicismo patriarcal y a la tradición española, pues allí también se hace evidente el sistema familiar del mayorazgo, que es una ley para la herencia de la propiedad que corresponde a un orden instaurado en la metrópoli. El hecho de que precisamente el hijo mayor de esta familia sea un niño enfermo parece indicar el debilitamiento de esa estructura mayorazgal. Pese a que todo parece oponerse entre esta casa y la habitación en la que habitaba inicialmente el personaje, la narración da, aunque enigmáticamente, indicios de complementariedad entre ellas: ambas revelan la intimidad de la ciudad.

Otro espacio de intimidad para el protagonista es la casa de Francisco Nina, en las afueras de la ciudad, en la hacienda "Las higueras", propiedad de doña Teresa. Este hogar campesino, mestizo, cuyos miembros son entusiastas partidarios de la Independencia, brinda una cálida hospitalidad a Juanito, y pese a que ha sido enviado allá en castigo, disfruta de la compañía y del campo. Este lugar aparece como un espacio de transición entre la ciudad y el campo, entre la familia criolla del personaje, por parte de su padre, y la familia mestiza, por parte de su madre. En esta casa, el narrador observa una imagen que se caracteriza por su imperfección, y representa a la Virgen de las Mercedes, "la patriota", que también está representada en la Iglesia de la Matriz de la ciudad de Cochabamba, donde juega un papel importante en la vida pública, ya que la sacan de allí como estandarte de la lucha independentista (154ss). La virgen de "Las higueras" es una versión desproporcionada, por lo tanto se puede inferir que todavía no logra representar a la patria: "la imagen de

la Virgen de las Mercedes, contrahecha, con ojos más grandes que la boca y mejillas más rojas que una cereza, teniendo en equilibrio en la palma de la mano un niño Jesús tan pequeñito, que parecía un juguete con que ella se divertía" (129).

Otra imagen que surge en este lugar y complementa la anterior es la de la comida. En ningún otro espacio se le dedica tan detallada descripción que complementa la fruición ante un plato de comida con el disfrute del campo y muestra, al mismo tiempo, la variedad de productos agrícolas que se producen en la región. Esta es la elocuente imagen de la comida en la casa del arrendatario Nina:

> La *merienda* traída por ella, el plato principal de los hijos de esos abundosos valles, ante el que es nada la famosa olla de la Península, ostentaba en divisiones artísticas, formando figuras caprichosas, una pirámide de papas rellenas, en cuyo centro debía estar el ají de gallina y de conejo; un círculo de habas con charqui; cuadros de diferentes salsas, de riñones, de queso, de huevos, en todo lo que entraban principalmente el *locoto* y la tremenda *ulupica* (130-1).

Si el primer espacio está dado como el de la niñez, con una importante herencia de tradiciones, y el segundo como el de la entrada a la adolescencia, con el temor y la rebeldía que caracteriza la resistencia al orden colonial, este espacio es un lugar de transición que hace posible las primeras identificaciones afectivas que logra el personaje por sí solo, transición que también señala la imagen imperfecta de la virgen.

Finalmente, el último espacio familiar al que llega el personaje en busca consciente de su padre, es la "casa vieja", por la que había pasado en los paseos que realizaba en su estadía en "Las higueras". Es también de propiedad de doña Teresa, pero allí había vivido durante los últimos trece años el padre de Juanito en un estado de alineación, al cuidado de sus parientes vizcaínos. La casa tiene todos los signos de la decadencia y el desgaste: "El balcón desvencijado tenía restos de barandado sujetos con correas; el techo . . . se hundía por un lado, la escalera de adobe . . . había perdido algunos de sus escalones por la acción de las lluvias" (136). Pero al ingresar a esta casa, al final de la novela, el personaje fija su atención en una serie de dibujos y esculturas extrañas, que había realizado su padre, un "artista" reprimido o alienado por el orden colonial:

> Las paredes blanqueadas de yeso estaban cubiertas de extraños dibujos, hechos unos con carbón y otros con tierra colorada. Había hombres con cabezas

> de animales, y animales con cabezas humanas; árboles imposibles; flores con alas; pájaros pendientes de ramas como flores . . . Tablas sostenidas por estacas en toda la extensión de las paredes, a la altura donde podía llegar la mano de un hombre de tamaño regular, contenían multitud de figuras de barro, estuco y piedra, tan raras y caprichosas como los dibujos. Tengo ahora a mi vista una de ellas (376) .

Estas imágenes tienen la característica de unir o juntar seres distintos, naturalezas distintas: lo humano y lo natural, lo animal y lo vegetal. Son de naturaleza mixta, la que revela metamorfosis, cambios, y el lugar donde se encuentran es el umbral que tiene que cruzar el personaje para conocer a su padre. Pero también está aquí cifrado lo nuevo, con cierta dosis de augurio y esperanza. El narrador concibe lo nuevo como la patria del futuro que ha encontrado su historia, pero también como lo desconocido. Es precisamente en este grupo de esculturas donde el narrador halla la imagen que tiene en su escritorio y que, de alguna manera, pretende ser la representación de la patria.

2. Presencia de las mujeres

Sobre los espacios de intimidad, hasta aquí delineados, se constituye como centro la ciudad de Cochabamba. Pero eso no es todo; los personajes femeninos gravitan y determinan el espacio dando forma a una sociedad avanzada y, aunque todavía colonial, abierta a la actividad y al papel protagónico de las mujeres. Cada uno de estos hogares tiene como eje una mujer. En primer término, la voz del narrador está siempre en diálogo con Merceditas y, en este sentido, no es un narrador monológico pues el tono patriarcal del último soldado de la Independencia se ve continuamente cuestionado y relativizado por esa voz femenina.

Rosita, la madre del protagonista, de quien dice el protagonista "jamás quiso revelarme nada de mi origen, ni de qué modo se vio reducida a buscar nuestro sustento con el trabajo de sus manos" (19) es el centro de ese espacio de la infancia y se ha hecho cargo del niño hasta el día de su muerte. Es ella quien canaliza el legado de una tradición mítica india y criolla. Por otra parte, doña Teresa, quien recoge al niño a la muerte de su madre, resulta una fuerte cabeza de familia, como la heredera del mayorazgo o por sus vinculaciones sociales y políticas, sin duda más que solamente por su viudez. Si bien es una figura dura pues representa el poder colonial, su eficiencia en la administración

del mayorazgo es evidente.

Si esos dos hogares se sostienen sobre la figura de la mujer, pues no hay presencia paterna en ellos, la misma fuerza de voz se encuentra en las mujeres de esos otros espacios familiares donde hay una figura masculina. La mirada del narrador también se concentra en ellas. Las mujeres de la casa del arrendatario de "Las higueras", personaje entusiasta y activo en la preparación para el enfrentamiento con los españoles en Amiraya, además de estar asociadas con la comida, merecen el detalle de la memoria del narrador pues su presencia es imponente. Petrona, la esposa, es "más blanca, robusta como él, vestida de bayeta de 'Castilla' y camisa de tocuyo, descalza de pie y pierna, como todas las mujeres del pueblo en sus casas" (128) y de la hija Mariquita cree que "todo en ella tenía algo de mejor, de más fino y delicado que en la generalidad de las mujeres de esa robusta raza cochabambina, mucho más española que india" (130). Por otra parte, aún, en lo poco que se relata de la esposa criolla del vizcaíno don Anselmo Zagardúa, se puede ver que ella lleva la voz cantante en ese lugar que había sido la antigua casa de hacienda.

En estos personajes femeninos tan específicamente delineados y que actúan a la par de los personajes masculinos, se cifra la variedad de ambientes familiares de una sociedad que aparece ya dispuesta a un nuevo orden social, el republicano. Este resulta un argumento narrativo muy sólido de las condiciones de una ciudad republicana.

Finalmente hay otra imagen femenina que ha trascendido la novela misma: es la abuela Chepa, de estrecha filiación con la madre del personaje. Si Aguirre propone claramente sustituir una anterior imagen representativa de la patria: la Virgen de las Mercedes, "la patriota", por esa mujer etérea "vestida de vaporosa túnica" (Paz Soldán 1986), la lectura irreverente que hace Cochabamba —en un gesto similar al de Aguirre que lee irreverente la historia de la Independencia para ficcionalizarla—, propone a su vez otra sustitución: la de esa fría imagen neoclásica y romántica por la de la abuela Chepa, que se impone con su "...elevada estatura, no muy encogida por el peso de cerca de cien años" (211), para inmortalizarla en el monumento al que me referí al inicio de este ensayo. Es en el relato una heroína popular que puede contar la historia del ahorcamiento y el degüello de su padre, Alejo Calatayud, para después enfrentarse ella misma al enemigo

colonizador, con un gesto de rebeldía, antes que entregarse o rendirse:

> —¡De rodillas!, Vamos a ver como rezan las brujas— dijo uno de ellos apuntando el fusil. La anciana dirigió de aquel lado sus ojos sin luz, recogió en el hueco de su mano la sangre que brotaba de su pecho, y la arrojó a la cara del soldado antes de recibir el golpe de gracia que la amenazaba! (300)

Entre las variadas figuras de mujer que propone la novela, relacionándolas con la representación de la patria, Cochabamba rescata esta última para encarnar en ellas sus ideales.

3. La imagen de la polis

Pero una ciudad es fundamentalmente un centro de poder, una polis donde reside la posibilidad del estado, y *Juan de la Rosa* presenta una ciudad en la que contrastan distintos grupos humanos. Se destaca el mundo de las autoridades coloniales y de los dirigentes de la insurrección, de los artesanos y de los intelectuales. El gobernador Mariano Antezana y los caudillos independentistas Esteban Arze, Francisco del Rivero y Guzmán Quitón aparecen confrontados al orden que pretendían mantener los ejércitos de Goyeneche, Imas y demás militares realistas, a los que se accede como asiduos visitantes de la casa de doña Teresa (Navia 1966). Y como resulta de la descripción de los días previos a la resistencia de las mujeres, la ciudad cuenta con numerosos artesanos, unos descendientes del platero Calatayud y otros expertos en el tratamiento del estaño, como Unzueta, el Jorro y el Gringo, y su decidida participación en la causa conforma la base popular imprescindible para la resistencia, pero fundamentalmente le dan intensidad a la imagen urbana.

La memoria del narrador, al engarzarse con la memoria de la ciudad, también recupera personalidades históricas trascendentes que estuvieron en Cochabamba en el siglo XVIII, como Francisco de Viedma y Tadeo Hanke, con los que se insufla un aire cosmopolita a este relato de una historia local. No es casual la elección de estos personajes, pues ambos implican una diferencia fundamental con la ciudad colonial, son intelectuales ilustrados venidos a América con una tónica distinta, la de la ciencia, y por lo tanto traen a la novela el aspectos de una modernidad cosmopolita. Francisco de Viedma aparece, como protector de la madre del protagonista, y preocupado por la educación del niño. Viedma, personaje de la historia, es uno de los intelectuales que envió Carlos III a América con la nueva política

del siglo XVIII; fue gobernador de Santa Cruz de la Sierra y publicó un tratado descriptivo y estadístico de esa provincia. Cuando los ingleses invadieron Buenos Aires, él intentó organizar y enviar tropas en defensa del virreynato desde Cochabamba.

Por otra parte, la amistad del protagonista con el niño llamado Overo está relacionada con Tadeo Hanke, ya que, afirma el narrador, su padre trabajó con este gringo. Hanke, en la historia, es aquel sabio naturalista que después de hacer un viaje alrededor del mundo se estableció en Cochabamba, donde organizó un jardín botánico y reunió un magnífico herbario de las especies de la zona; la descripción de éstas se publicó en Praga en 1830. Este libro circuló en Cochabamba el siglo pasado y fue leído también por Adela Zamudio.

Sobre estos personajes históricos aparecen con más fuerza los intelectuales de la ficción, Fray Justo, por ejemplo, que participa del movimiento independentista con una profunda formación humanista y con rasgos de modernidad, y el licenciado Burgulla, que ostenta y hace gala de sus conocimientos lanzando latinajos cuando puede para apoyar a los chapetones. El uno como educador y propagador de las ideas libertarias se ve obligado a dar sensatez al entusiasmo popular, y el otro une su conocimiento de las leyes con el de la lengua para darle flexibilidad a la rigidez del sistema colonial y complacer la voluntad de los criollos.

Completa este movimiento urbano de población tan diversa una región de producción agrícola. La vaca con la que se presenta Alejo en la casa de Rosita para ofrecerle leche recién ordeñada es un primer signo de esos alrededores rurales donde se trabaja la tierra y se cría animales, actividad agrícola por la que esta región ha convocado a ciudadanos de todas las nacionalidades desde épocas coloniales. El origen de la riqueza de doña Teresa y su mayorazgo de "Las higueras" en Sipe Sipe tiene que ver con estos recursos, y además implica un orden social determinado, el de la hacienda, donde el propietario es el que hereda, es decir, es un criollo que contrata los servicios del arrendatario, un mestizo, para velar y hacer producir las tierras. Ese contorno ligado a la población agrícola es uno de los rasgos que define a esta ciudad como un lugar de suficiencia, como "el granero del Alto Perú".

En esta variedad plena de tantos contrastes de población y de cultura, que aparecen con tan preciso detalle en la narración, y de

la que sólo ofrezco algunos ejemplos en este trabajo, se inscribe ese otro contraste fundamental que aparece como el conflicto del origen del narrador, pero caracteriza también a la ciudad: el contraste entre criollos y mestizos, los unos ligados a la cultura de la península, y por lo tanto herederos de la tradición española, y los otros que, han recibido tanto esa herencia como aquella otra que viene con la lengua quechua y que es oriunda de América. La primera está inscrita, para el narrador, en el pasado, y la segunda es la del futuro republicano y puede dar solución a la crisis desde la que escribe. Hay una continuidad entre ese pasado criollo y lo que se postula como ese futuro republicano: lo mestizo.

En la potencialidad de las imágenes grabadas por la novela y en la capacidad de la memoria del narrador de detenerse en los pequeños detalles cotidianos es donde radica el poder de sugerencia de la escritura de Aguirre, y es precisamente con este recurso que ha logrado fundar una ciudad republicana para el futuro: Cochabamba, que sólo a fines del siglo XVIII pasó de ser una villa a ser reconocida como ciudad. Y que, recién a fines del siglo XIX en *Juan de la Rosa*, encontró un espejo que le devolvió su imagen y le permitió crecer hacia el siglo XX.

4. Caracato, el lugar de la escritura

Así como la imagen de la "mujer vestida en vaporosa túnica" ofrece en la novela una representación etérea e ideal de la patria, Caracato, que es el lugar donde el narrador escribe su carta prólogo, y por extensión también sus memorias, aparece como un espacio ideal de identificación con la patria, aunque menos etéreo. Caracato es un valle de microclima cálido situado al sureste de la ciudad de La Paz, cuyas temperaturas, resulta interesante decirlo, son parecidas a las de la ciudad de Cochabamba. Sin embargo, sostengo que el nombre de Caracato en la novela de Aguirre no remite a este lugar necesariamente, sino a otro lugar de índole textual.

Es evidente que *Juan de la Rosa* establece relaciones con textos históricos y literarios. Así como es indiscutible el papel de los textos históricos citados por el narrador, es posible también señalar una cierta relación con los recursos narrativos de Cervantes en *El Quijote...*, sobre todo en eso de invocar la memoria popular y en la acción de contrastar dos tradiciones culturales, en un contrapunto. Pero el

nombre de Caracato junto con una serie de características que definen al narrador, tales como ser un "coronel de la Independencia", haber sido "jefe de granaderos de a caballo" (1909: 10) del ejército de San Martín, o sentirse orgulloso de su título de "edecán del Gran Mariscal de Ayacucho" (248), así como establecer 1848 como la fecha de inicio de escritura de las memorias —a decir del narrador—, remiten directamente a un folleto que se publicó en 1864, firmado por Agustín Aspiazu, y dedicado a la biografía de Clemente Diez de Medina, coronel de la Independencia (Aspiazu 1864).

El folleto destaca la participación de Diez de Medina en las luchas independentistas con Murillo y señala que fue "jefe de granaderos de a caballo" del ejército de San Martín, mencionando también la victoria que logró en el combate de Maipú. Estos datos coinciden con los del narrador de Aguirre. Pero otro detalle que repite Aranzaes (1915) respecto a Diez de Medina, es que pasó sus últimos días en Caracato, pues en cuanto se enteró del intento de asesinato al Mariscal Sucre, un día de l828 se retiró a Caracato y decidió evitar todo contacto social hasta su muerte en 1848, como un signo de decepción ante las actitudes de quienes gobernaban este país que nacía. También encontramos una actitud de desilusión similar ante la política republicana en el coronel Juan de la Rosa, pero en el caso de la ficción esa actitud que lleva al retiro voluntario tiene por objeto escribir estas memorias y, desde el lugar de la escritura, legarle un pasado al futuro de este país.

Así, Caracato es un elemento configurado por el novelista Aguirre, que trabaja con el detalle y los productos de la época para construir un mundo imaginario, el cual ha sido recogido por sus lectores y, de una u otra manera, ha tenido proyecciones en las identidades colectivas del siglo XX.

3. Las dolencias de Alcides Arguedas

Omar Rocha

"Le dolía Bolivia", "le dolía la patria". Estas afirmaciones fueron coincidentemente expuestas por dos generosos lectores, Guillermo Francovich y Carlos Medinaceli, para referirse a la vida y obra de Alcides Arguedas (1879-1946). Extrapolar la famosa dolencia unamuniana fue, sin duda, resumir en breve enunciación gran parte de las preocupaciones vitales, reflejadas casi transparentemente en la escritura de uno de los personajes más sobresalientes que ha tenido la literatura boliviana.

La vida está hecha de reminiscencias que actúan en el presente y, en ese movimiento de actualización, configuran el futuro de las personas. Así, Alcides Arguedas recuerda a un ser determinante en su vida: Pedro Kramer, profesor de historia en el Colegio Nacional Ayacucho y portador de palabras que jamás dejaron de resonar en su cabeza: "Este nuestro Arguedas va a ser escritor..." (Arguedas 1959: 631). Fue una sentencia que desde el mundo de las palabras modeló la vida de un personaje. Quizá otra rememoración clavada en el cuerpo del mismo profesor, completó el amasijo: "sumamente flaco como era, cuando hablaba, veíamos sus alumnos subir y bajar el nudo de su garganta..." (630). Estas dos reminiscencias jamás dejaron de hacer efecto, la primera dolió, la segunda abismó.

Alcides Arguedas se hizo escritor con esfuerzo; la brillantez, la espontaneidad, la facilidad y la decisión apasionada no lo visitaron constantemente. Obedeció los designios familiares para hacerse abogado, profesión que nunca ejerció. Fue, sin embargo, sistemático y ordenado a la hora de insistir en su búsqueda literaria; un claro ejemplo lo encontramos en las miles de páginas, escritas desde 1901 hasta muy poco antes de morir, de un diario que, empastado en doce tomos y junto a un álbum de fotos, él mismo se encargó de hacer llegar a museos y bibliotecas del extranjero, para que pueda ser consultado desde 1996, es decir, 50 años después de su muerte.

Fue el más leído de los escritores bolivianos fuera del país, el más comentado y elogiado. Algunos de sus libros fueron traducidos a cuatro idiomas y casi todos fueron publicados en editoriales prestigiosas, supo construirse lectores más allá del terruño. Todo lo conseguido

fue sobre la base de esfuerzo, nada le advino gratuitamente. Varios pasajes de sus memorias hasta ahora publicadas nos dan cuenta de lo interesado que Arguedas estuvo en mantener contactos, en hacer conocer su producción; fue siempre inquieto, gozaba al empaquetar sus libros para mandarlos a sus amigos: Unamuno, Rodó, Luis Alberto Sánchez, Darío, de Maeztu, Rafael Altamira, Rufino Blanco Fombona, y otros. Luchó denodadamente para evitar la pequeñez de la "fama parroquial", una de las formas de "vegetación en la tierra", de la que habla en el prólogo que hace a la novela *La candidatura de Rojas* (1908) de su amigo Armando Chirveches.

La profecía de Pedro Kramer dio lugar a un escritor que se preocupó por "abrir los ojos a la realidad de su medio". Se impuso tener una visión del mundo diferente a los demás, pero al mismo tiempo se impuso despertar efectos emocionales y de pensamiento en sus lectores. No fue ajeno a las tentaciones de la fama, sintiéndose muy mal ante la recepción pobre que tuvieron sus primeros libros, y tomando como un triunfo los reconocimientos y recepciones que se le ofrendaron en diversos puertos y auditorios una vez terminada de construir su gloria.

La escritura fue para Arguedas una forma de comunicarse con el mundo, no era elocuente, no era fascinante en lo oral; el testimonio que dejaron personas que lo han conocido remite a su silencio, su parquedad, su retraimiento y timidez. La escritura fue el camino que lo llevó a plantear sus ideas sobre lo que sucedía en el país; dio lugar a que afloraran sus resentimientos, sus asumidas tareas patrióticas. Arguedas convivió con la idea de que el escritor debe tomar en sus manos y debe dar a conocer la realidad que observa; creyó que con la consumación de este acto contribuía a la solución de los problemas morales, sociales, políticos y raciales —étnicos se diría en la actualidad— del país. Esta concepción dio lugar a que sus dolencias emanaran sin tregua.

¡Cuidado con la fotografía!, advertía Franz Tamayo a Jaime Mendoza en respuesta poco halagadora al envío que le hiciera de su novela *En las tierras del Potosí* (1911) —novela a la que Alcides Arguedas también le hace un prólogo elogioso en su primera edición —. Además, en dicha advertencia incluía el peligro en el que, según él, cayeron sus colegas Alcides Arguedas y Armando Chirveches: "la verdad en el arte, ese viejo fetiche" (Baptista 1978: 159). Estas palabras

certeras de Tamayo presentan uno de los perfiles de la obra de Alcides Arguedas y conforman, al mismo tiempo, nudos de confluencia con las obras citadas y con otras obras que hallaron sus motivaciones en preocupaciones semejantes y recurrentes: la intención de dar a conocer objetivamente una realidad, mostrar el dolor y la miseria de los habitantes de algún lugar determinado, reflejar el transcurrir de las razas que coincidieron en un mismo territorio y analizar los estratos socio-económicos tratando de abarcar todas sus complejizaciones clamando justicia.

No es nada casual que *Raza de bronce* (1919) haya sido precursora de la novela indigenista y que haya sido parte del gran conjunto denominado "novelas ejemplares de América", que surgió durante la primera mitad del siglo XX y se desarrolló siguiendo características similares. Arguedas se propuso desde el principio "sacudir la modorra" que encontraba en el ambiente. Al referirse a sus libros previos a *Pueblo enfermo* (1909) —ensayo polémico que originó un gran debate en el país—, dejó muy claro que se trataba de estudiar los problemas de Bolivia, las deficiencias del medio y la educación a través del disfraz de la fábula. *Pueblo enfermo* se escribió bajo la misma premisa, bajo el manto de un "sano patriotismo", en palabras del mismo Arguedas, pero acudiendo a una "observación más directa, llena de datos recogidos de diversas fuentes" (1959: 637). Arguedas tuvo siempre presente la imagen del miserable sentado en una mina de oro; para él el habitante de Bolivia era ese miserable. Toda la teoría positivista que defendió a rajatabla se orientaba hacia un porvenir —a pesar que muchos lo consideraron un pesimista—, puesto que la humanidad crece progresivamente a medida que se educa, que se culturiza, que afianza su nacionalidad en base a la civilización. Trató de curar a su patria.

Es curioso que el relato *Wata Wara* (1904), antecedente de la obra más conocida y trabajada de Alcides Arguedas, haya sido escrito en Europa. Llama la atención también que *Raza de bronce* haya surgido de la mano de un Arguedas ensimismado en los trenes europeos; escribiendo sobre el yermo altiplánico después de ver el Canal de la Mancha, después de emocionarse con el correr del Rin y dejando atrás ruinas de castillos medievales. Rara forma de acordarse de la vista del Lago Titikaka desde una loma de Pucarani estando en Nápoles, o acordarse de Tiquina estando en Pompeya. A diferencia de los viajeros que toman nota de lo que están viendo y viviendo en el

momento[5], Arguedas recordó el Lago, superpuso una visión a otra. Nos podemos quedar con la imagen que une dos evocaciones de Alcides Arguedas en el acto de escritura: por un lado, la evocación dolorosa de la frase de su maestro Pedro Kramer, que además le advirtió que iba a ser historiador; y, por otro lado, la evocación del subir y bajar del nudo de esa garganta, ambas fusionadas en la escritura de *Wata Wara* a la sombra de un naranjo.

4. Indiscreciones de un narrador: *Raza de bronce*

Rosario Rodríguez
Elizabeth Monasterios

¿No nos deja atónitos que el mismo escritor que una vez afirmó que el indio era "salvaje y huraño como una bestia del bosque, entregado a sus ritos gentiles y al cultivo de ese suelo estéril en que, a no dudarlo, concluirá pronto su raza" (*Pueblo enfermo* 1909) escribiera, años más tarde, una novela que lo convertiría, cara a los blancos, *mistis* y *kharas* del país, en "paladín de la redención aymara" (Calcagno 59). Entender este repentino cambio de piel supone una mirada crítica a esa "visión objetiva de la realidad" que, en nombre de su formación positivista, sustentaba el autor de *Raza de bronce* (1919). Al mismo tiempo, invita a conocer las idas y venidas de un discurso ideológico que, como el liberalismo boliviano de principios de siglo XX, acababa de experimentar la mayor desestabilización política de su historia a raíz del levantamiento indígena de 1899 de Zárate Willka.

En un país como el nuestro, con una presencia indígena fuerte y en ocasiones determinante, tanto la historia colonial como la republicana "construyeron", aunque siempre en sus márgenes, la historia y la escritura sobre el indio[6]. El tema del indio, entonces, se formuló desde un principio como inevitable y fundamental, aunque contra-

[5] Varias de esas notas fueron publicadas: *Cuaderno de viaje* de Fernando Diez de Medina, *Cuadros de dos mundos* de Abel Alarcón, *La noche roja de Bogotá* de Humberto Palza.

[6] En América, esa "historia" y esa "escritura" —ya se sabe— se inicia con las cartas de relación de Cristóbal Colón y otras crónicas que buscaban dar la imagen que del indígena tuvieron los conquistadores. De modo que la historia del indigenismo en general puede leerse como la historia de cómo los escritores blancos o mestizos vieron y continúan viendo al indio.

dictoriamente periférico, dada la imposibilidad de homogeneización que presentaba un espacio marcado fuertemente por la brecha entre originarios conquistados y conquistadores occidentales.

La aparición de *Raza de bronce* tiene que haber sido y es, aún hoy en día, marcadamente significativa, ya que pone estos temas en debate nacional, presentando al indio como el *problema* permanente de la agenda intelectual boliviana. A esto habría que añadir la controversia que rodeaba a un escritor que, como Alcides Arguedas (1879-1946), vacilaba entre la condena al indio y su definitiva redención. Pero, claro, estas vacilaciones son siempre culpables, y si bien *Raza de bronce* posicionaba la literatura de nuestro país en directa relación al indio como tema de debate, simultánea y también contradictoriamente, evidenciaba la distancia e imposibilidad de real aproximación a él, constituido desde el inicio de los pensares en torno a la nación como un "otro" difícilmente incorporable e incluso imposible de ser asumido como sujeto nacional. Sobre estas inconsistencias y contradicciones la literatura latinoamericana fundó la llamada "novela indigenista", y la imaginó como la posibilidad que tenían los blancos de la época para hablar del indio y representarlo.

En las historiografías de la literatura latinoamericana, *Raza de bronce* es catalogada como la segunda novela indigenista del continente, después de *Aves sin nido* de Clorinda Matto de Turner (1889). Sin embargo, a nuestro entender y desde esa misma perspectiva historiográfica, la novela de Arguedas podría ser vista como la primera novela propiamente indigenista si consideramos que en ella no sólo se cumplen los principios básicos del indigenismo tradicional (la presentación y explicación desde afuera del mundo indio para un lector que lo desconoce, la defensa a ultranza de ese mundo y el pretendido esfuerzo por sacar el tema indígena de la marginalidad), sino que además muestra una clara intencionalidad de presentar al indio sin idealizarlo; pretensión ausente en la novela peruana, que —si de eso se trata— sería mejor pensarla dentro de la narrativa rotulada como indianista o nativista[7]. Cabe subrayar, empero, que estos encasillamientos son siempre riesgosos y engañosos, y que más que ~~definiciones~~ deberían proporcionar restringidas pautas de clasificación

[7] El primer relato indigenista de Arguedas (1879-1946), *Wata Wara*, data de 1904. Clorinda Matto de Turner (1854-1909) escribe una trilogía de novelas indigenistas: *Aves sin nido* (1889, reeditada recién casi sesenta años después, en 1948); *Herencia* (1895), continuación de *Aves sin nido* y, finalmente, *Índole* (1891). De entre éstas,

y asociación entre obras que comparten alguno que otro rasgo.

Más allá de la clasificación, entonces, quisiéramos aquí desarrollar la propuesta de lectura de que *Raza de bronce* se escribe a contrapelo de las buenas intenciones de su autor y de sus afirmaciones en el prólogo y la nota final a la tercera edición (1945)[8], donde abiertamente declara que su novela "obró en la conciencia nacional", y que desde su aparición, en 1919, "muchos han sido los afanes de los poderes públicos para dictar leyes protectoras del indio". Incluso, refiriéndose al Congreso Indigenal de 1945, advierte que "el paria de ayer va en camino de convertirse en señor de mañana" (1959: 387). En su realización discursiva, sin embargo, *Raza de bronce* no viabiliza una real defensa del indígena, tampoco lo des-marginaliza ni idealiza. Lo que esta novela en primera instancia registra es la distancia e incapacidad de comprensión y apropiación del mundo indio de parte de las élites políticas e intelectuales de principios del siglo XX. En este sentido, delata las insuficiencias del indigenismo como instrumento discursivo suficiente para abordar el problema indio y, por tanto, el problema del país.

Como hemos mostrado en trabajos anteriores[9], es en el montaje narrativo de la novela donde el lector puede constatar estas nuestras afirmaciones. Toda novela, indigenista o no, posee un registro narra~~tivo que su~~ narrador va construyendo sobre la base de un conjunto de

la primera, *Aves sin nido*, es nominada tradicionalmente como la primera novela indigenista. Sin embargo, Efraín Cristal (*The Andes viewed from the city: Literary and political discourse of the indian in Peru 1848-1930*) cita la obra de Narciso Aréstegui, *El padre Horán* (1848), como la primera novela indigenista latinoamericana que ya incluiría los rasgos específicos del género. Lamentablemente no conocemos la obra de Aréstegui, por lo que nuestras consideraciones en torno a la primera novela indigenista latinoamericana giran en relación a *Aves sin nido*. En relación a la producción boliviana, temáticamente hablando el único antecedente de *Raza de bronce* sería la novela indianista *Huallparrimachi* (1892) de Lindaura Anzoátegui de Campero.

8 La primera edición de Raza de bronce aparece en La Paz en 1919, le siguen la de Valencia (1924) y la de Buenos Aires (1945), considerada definitiva y reproducida tanto en las *Obras completas* que publicó Aguilar (1959) como en la edición de Antonio Lorente Medina (1988). En este trabajo utilizamos la edición de 1945 que aparece en las *Obras completas*.

9 Remitimos a la tesis de licenciatura de Elizabeth Monasterios: *Raza de bronce: estructura, significación y sentido* (inédita); y a un conjunto de ensayos de Rosario Rodríguez: "De la heterogeneidad conflictiva a la diferencia en la diversidad" (1997), "Paradigmas del mestizaje" (1997), "El *otro* en *Raza de bronce*: una particular forma discursiva de la alteridad" y "Heterogeneidad y sujeto del discurso en *Raza de bronce*" (1995).

elecciones formales. En *Raza de bronce*, el narrador elige para narrar el modo omnisciente (pequeño dios que todo lo sabe y controla), la tercera persona (en este caso alguien ajeno al mundo indígena y que desde su extranjeridad lo narra); el punto de vista del autor-Arguedas y una variada herencia de corrientes literarias en voga: realismo, naturalismo, modernismo, costumbrismo.

Con estas estrategias formales construye Arguedas la estructura de la novela indigenista. En ella se establece, por afinidad cultural, una comunidad de lectura entre el narrador y el hipotético lector de la obra: ambos se perciben como blancos civilizados preocupados por la regeneración una raza bárbara. Con esta idea en mente, el narrador buscará relatar a su lector, de la manera más "real" y "objetiva" posible, el mundo del indígena[10]. Se trata, pues, de traducir para un extraño una cultura, una manera de ver el mundo, unas situaciones, unas acciones que afectan a un "otro" que es ajeno tanto para el que narra como para el que lee. Surge así un *narrador problemático* que sin pertenecer al mundo indígena debe hablar de él, por lo que su tarea como narrador se complica y lo obliga a realizar un permanente trabajo de mediación o de traducción cara a su lector. Estas observaciones bastan ya para entender la necesidad de aproximarse a la novela indigenista con instrumentos teóricos y metodológicos distintos a los que suele usarse frente al género novelesco en general.

En la novela de inspiración europea el conflicto novelesco no se plantea entre narrador y mundo narrado (ambos pertenecen a un mismo universo ontológico), sino entre éstos y una sociedad degradada en sus valores que los amenaza y convierte al héroe de estas novelas en, para decirlo con Lukacs, "problemático". En la novela indigenista, al contrario, al no existir comunidad entre narrador y mundo narrado, el conflicto se presenta en el nivel de la narración. El "problemático", en este caso, no es el personaje sino el narrador, que como observamos anteriormente, debe narrar un mundo que desconoce y hasta desprecia.

10 Ya en su Prólogo a *En las tierras del Potosí* (1911), Arguedas expresaba su incondicional confianza en el realismo, al celebrar, en la novela de Mendoza, el hecho de que "nada tiene de vaguedades líricas ni, sobre todo, de teatralidad, de lamentaciones, ni anatemas furiosos sobre los problemas sociales... ¡nada de eso, por Dios! No más que la vida bien observada, los hechos que se suceden, hablando por sí mismos con un lenguaje a veces pavoroso. Y añadido a eso, una piedad honda, un torrente de emoción, una simpatía profunda por los miserables y los desvalidos".

De aquí su estatuto de traductor-mediador y también, como observa Cornejo Polar (1978: 7-21) "la distancia que separa a las literaturas homogéneas de las heterogéneas". Resulta entonces pertinente estudiar los distintos mecanismos de mediación de los que se vale Arguedas para traducir el mundo del indio a sus lectores blancos.

1. Mecanismos de Mediación

1.1. El idioma

El primer mecanismo de mediación del que se vale el narrador de *Raza de bronce* es el idioma: traduce la lengua originaria de sus personajes para su lector. Pero dado su afán de lograr un efecto lo más "realista" posible del mundo indígena, no escribe únicamente en castellano sino que introduce expresiones en el idioma original. Alcides Arguedas opta algunas veces por poner entre paréntesis la traducción:

> —Desde hace tiempo he notado que te mira mucho el administrador de la hacienda.
> —Yo también, —repuso la otra indiferente.
> —Sé que se ha quejado a tu madre porque no vas a su casa a escarmenar lanas ni servir de *mitani* (sirvienta).
> -—Iré la otra semana.
> Al oir esto nublóse el rostro del mancebo. Y dijo con tono imperioso.
> —Yo no quiero que vayas, ese *khara* (mestizo) es malo y me da miedo (1959: 222-223).

Otras veces la incluye en nota a pie de página; o, simplemente, introduce el léxico aymara en el discurso del narrador o de los personajes[11]. Con este tipo de intervenciones, el indigenismo pensó que para salvar distancias entre el mundo del narrador y el del indio bastaba ampliar los márgenes de la literatura formal, incorporando en ella vocablos nativos que produjeran un efecto vivo. Pero la insuficiencia epistemológica de tales estrategias y los vacíos teóricos que genera la difícil tarea de traducir una lógica cultural a otra, se hacen evidentes incluso

[11] Un otro importante escritor, Ricardo Jaimes Freyre (1868-1933), escribió también tempranamente un relato corto con el mismo tema: la injusticia de los blancos para con el indígena y la venganza posterior de éste. El cuento fue publicado por primera vez en 1906 bajo el título "En las montañas"; más tarde diferentes antologías lo recogen bajo el título de "Justicia india". A diferencia de Arguedas, Jaimes Freyre hace hablar a los indios directamente en castellano y el narrador no emplea términos en el idioma originario, ni siquiera cuando los términos refieren a elementos propios del mundo indígena como al *pututo*, por ejemplo, al que llama "cuerno" o "bocina".

a este nivel lingüístico, delatando la fragilidad del conocimiento que Arguedas tenía del aymara. En muchas ocasiones sorprendemos al narrador pluralizando palabras aymaras con modalidades castellanas (agregando una "s" al final), ignorando así las modalidades de pluralización aymara, las que se dan a través del sufijo "aka": "Mijis, keullas, patos y macamacas revoloteaban lanzando agudos chillidos" (1959: 287).

Estas indiscreciones, que en verdad son *traiciones* al mundo que se pretende representar, se pueden apreciar también en aquellos episodios en los que el narrador describe el mundo indígena con expresiones totalmente ajenas a él, por ejemplo, cuando se refiere a Agiali como "galán", "mozo" o "mozalbete", y a Wata-Wara como "zagala", de donde se develan las imágenes librescas y pastoriles que terminan definiendo la percepción tergiversada que del mundo indígena tiene el narrador y que impiden admitir la presencia de otro canon de expresión y de belleza que no sea el occidentalizado.

Para complicar más las cosas, vale la pena recordar que este mismo Arguedas, en *Pueblo enfermo*, había criticado a los escritores modernistas por su distanciamiento de la realidad boliviana y su preferencia por un lenguaje ajeno a ella: "Loan las cabelleras blondas y los ojos azules de sus amadas, de cuyos labios beben aromas y mieles y no se *percatan* de que por las venas de sus amadas corre pura sangre mestiza y que sus cabelleras no son blondas, sino negras, y no azules sus ojos sino pardos o negros" (1959: 595). Arguedas borra de un plumazo su propia crítica, describiendo la noche del *irpakhar* de Wata-Wara y Agiali en los siguientes términos: "Empujó el mozo a Wata-Wara a la *alcoba* y se atrancó por dentro... *Venus* fulgía intensamente en lo alto del cielo (1959: 283). ¶Tan intenso e irresuelto debió haber sido el conflicto de Arguedas hacia el mundo indio, que páginas más adelante, ya pasado el episodio del "robo de la novia", describe la noche de bodas en términos extraordinariamente disímiles:

> Cuando hubieron aplacado su apetito cogióla Agiali a su novia por las manos y la condujo a la alcoba.
>
> Era ya de noche, y a lo lejos se oía ruido de flautas y tambores y los alegres gritos de los danzantes:
> —Huiphala! ¡¡Huiphalita!!... (321).

También interesante es detenerse en la descripción que hace el

narrador de los atuendos que para la boda llevan Wata-Wara y Agiali:

> Agiali iba vestido de cholo . . . Para disfrazarse mejor se había hecho cortar al ras la melena ondulosa y abundante, y presentaba traza que a los ojos de sus paisanos era imponente y resultaba simplemente ridícula . . .
> Wata-Wara no quiso quedarse atrás y se presentó disfrazada de chola. Pero si el novio parecía ridículo con guantes, zapatos, calzón largo, cuello tieso y la melena cortada, la moza, con mantilla de encaje, blusa de ajustadas mangas, . . . era un adefesio consumado (319).

En este pasaje contrastan fehacientemente la percepción del narrador: "ridículo", "adefesio", con la de los indios: "imponente". Y ya que este narrador dispone, para ejecutar su narración, de un castellano construido sobre la base de exclusiones lingüísticas y cognoscitivas, su visión de lo que es y podría ser Bolivia está restringida por las imposibilidades de entender el mundo que derivan de ese único lenguaje.

Pero las indiscreciones y ambigüedades del narrador de *Raza de bronce* no ocurren únicamente en el nivel de la traducción léxica. También en el nivel de corrientes discursivas la novela registra profundas tensiones entre un lenguaje realista y hasta naturalista que pretende la denuncia y que es el que se emplea en la construcción de la historia novelesca; y otro, marcadamente modernista y estetizante que se usa en la descripción de los paisajes:

> El rojo dominaba el paisaje. Fulgía el lago como un ascua a los reflejos del sol muriente, y, tintas en rosa, se destacaban las nevadas crestas de la cordillera por detrás de los cerros grises que enmarcan al Titicaca, poniendo blanco festón a su cima angulosa y resquebrajada, donde se deshacían los restos de nieve que recientes tormentas acumularon en sus oquedades (218).

Esta misma mirada paisajística cierra la novela (después del asesinato de Wata-Wara y el llamado indio a la insubordinación) con un viso esperanzador de futuro, ofreciendo un final en el que está ausente el ritmo y la tragedia colonial de la opresión y vasallaje que afectan al indio y que en principio desearon ser centro y eje de esta obra: "Entonces, sobre el fondo purpurino, se diseñaron los picos de la cordillera; las nieves derramaron el puro albor de su blancura, fulgieron luego intensas. Y sobre las cumbres cayó lluvia de oro y diamantes. El sol... "(387).

Señalemos, aunque nomás sea de pasada, que allí donde el narrador ve sólo espectáculos del color y la forma, sus personajes podrían estar percibiendo, por ejemplo, manifestaciones de lo sagrado.

Y esto porque el paisaje es vaciado de los sentidos que tiene para los sujetos que lo habitan para, a cambio, ser descrito con la sensibilidad paisajística propia del escritor modernista. Sin embargo, técnicamente hablando, la introducción y el cierre a través de la intercalación de paisajes son un acierto de la escritura y constituyen una forma interesante de encarar el espíritu de unicidad y articulación circular que la escritura arguediana busca alcanzar, y que queda expresada en la idea de que, pese a todo, nada cambia y todo se repite.

Finalmente, hay otros espacios de particular tensión que este narrador/traductor debe enfrentar y que se manifiestan cuando el registro escrito de la novela termina negando lo que en principio se afirmaba. Es el caso de los muchos episodios en que el narrador comienza elaborando alegatos encomiables a favor de la raza indígena, pero a la postre termina condenándola con juicios implacables. En el pasaje de la muerte de Manuno, por ejemplo, el narrador se propone narrar el inmenso dolor que en sus compañeros causa esta muerte trágica (a Manuno se lo lleva el río), pero termina traicionando sus intenciones al subrayar que, una vez encontrado el cuerpo, "la única preocupación de los dolientes era ver si el difunto aún llevaba el robo de dinero" (245). La visión solidaria que en principio quiso darse del indio queda así *borrada* y definitivamente cancelada.

En un revelador estudio titulado "Sobre Alcides Arguedas", Pedro Lastra ve en estas situaciones el funcionamiento de una dialéctica ambigua y contradictoria en la que las buenas intensiones se disuelven por obra del prejuicio que gobierna la palabra de Arguedas y que orienta una mirada implacable, obstinada en sorprender en la conducta personal y social de los indios, las manifestaciones deplorables de un carácter moldeado por el aspecto físico de la llanura, unido a "la sequedad momiesca del alma india" (1980 : 217-218).

Estas ingerencias del narrador también se manifiestan a través del juego de tiempos verbales que éste articula. Con frecuencia, lo vemos empezar el relato de un determinado episodio recurriendo a tiempos del relato propiamente dicho (cualquier forma del pretérito), pero en cuanto su tendencia a emitir juicios vence su proyecto de constituir mundos, abandona los pretéritos y se entrega de lleno al uso del presente. Con ello, la narración queda más comprometida con la contemporaneidad del narrador que con la novela misma. En el ejem-

plo, vemos al narrador describiendo los efectos de una mala cosecha:

> muchos estaban decididos a marchar a la ciudad para conchabarse como jornaleros y poder reunir algún pequeño caudal, fondo que les permitiese comprar semillas y subvenir a sus exiguos gastos de vida diaria, *que en el indio sólo se suman por centécimos, dada la mediocridad de sus gustos y la inverosímil parquedad de sus necesidades* (1959: 284; nuestro subrayado).

En otro episodio, estas mismas contradicciones surgen a propósito de la descripción que el narrador hace del yatiri Choquehuanca: "su rostro cobrizo y lleno de arrugas acusaba una gravedad venerable, *rasgo nada común en la raza*. Era un rostro que imponía respeto, porque delataba corazón puro y serena conciencia" (295).

1.2. La visión de mundo

Otro importante mecanismo de mediación común en la novela indigenista es esa visión de modernidad y progreso que detenta el narrador y que le impide tomar conciencia de la existencia de *otras* visiones del mundo y de la realidad que, le guste o no, coexisten con la suya. Esto queda manifiesto en el episodio que relata la ceremonia del *chaullakatu* (importante rito aymara de multiplicación de los peces que habitan el lago Titicaca), donde claramente se oponen la visión modernizante del narrador y la tradicional de los indios. Liderados por el amauta Choquehuanca, éstos se entregan a la tarea de ofrendar coca y alcohol a los peces del lago para que, en retribución, se multipliquen y aplaquen el hambre que los devora. Terminada la ceremonia, y cuando sus oficiantes se alejan, una inflexible "entrada" del narrador se ocupa de desvirtuar y ridiculizar el ritual:

> —¡Véte pez, y fecunda en el misterio de tu morada la prole que ha de matar en nosotros, los pobrecitos hombres, el hambre que nos devora...!
> . . . Cada especie recibió el estupendo encargo y su ración de coca y alcohol . . . mas no bien se retiraron los pescadores . . . mijis, keullas, patos y macamacas revoloteaban lanzando agudos chillidos alrededor de los pobres peces ebrios y lastimados, y se abatían, con ruido de picos y alas sobadas, a devorar los pescados que llevaban la misión de reproducirse para aplacar el hambre de "los pobrecitos hombres"(287).

Abiertamente vemos enfrentarse dos percepciones distintas del mundo. Desde la percepción andina, el ser humano puede intervenir y ponerse en contacto directo con la naturaleza a través del rito, pero la intervención racionalizadora del narrador descalifica esas prácticas culturales como si se tratara de meras supercherías que no pueden

ser consideradas ni como racionales, ni como inteligentes, y menos como modernas. Pero además, en el párrafo citado, el narrador no se limita a describir la escena del rito, sino que de paso la interviene ridiculizándola con el empleo del diminutivo y las comillas, supuesta repetición textual de las palabras del yatiri oficiante de la ceremonia.

Situaciones como ésta abundan en la novela y hacen que el relato se articule a través de un narrador que en rigor habla "fuera" de la ficción pero que no puede (ni quiere) resistir la tentación de intervenirla. Esto, claro, termina ofreciendo un nivel único de discurso que deja fuera de consideración el pronunciamiento del discurso diferenciado de los personajes y sobre todo una apreciación de su visión del mundo.

Bien vistas las cosas, detrás de este autoritarismo discursivo descansa no sólo la voluntad de una época para soslayar la ambivalencia del país en que vive, sino uno de los permanentes problemas de Bolivia: la coexistencia irresuelta de dos tiempos históricos antagónicos, el de la modernidad y el de las culturas tradicionales.

1.3. El campo ideológico y político

Si bien el intento frustrado de representar al mundo indígena resulta en una imposibilidad del lector de conocer dicho mundo, a nivel ideológico cabe preguntarse si quería el lector de la época otra cosa. Si el narrador no es consciente de las tergiversaciones a las que somete al mundo indígena ¿por qué debería serlo el lector, que comparte el mundo, los valores y los prejuicios del narrador? Narrativamente, es en el diálogo entre blancos donde se rescatan varias de las posiciones que frente a lo indio se daban en el debate nacional. De hecho, es éste el único espacio donde la novela produce un cierto dialogismo, sobre todo a través de la voz discordante de Suárez, que con posiciones idealistas y paternalistas busca defender al indio frente a Pantoja y sus amigos, que comparten una mirada implacable frente a esa "raza de bronce" como la llama el mismo Pantoja[12]:

> —¿Conoces bien al indio?
> —¡Hombre! Ya lo creo; lo conozco.
> —¿Y cómo es?
> Suárez quedó perplejo con la inesperada pregunta y dijo tras breves segundos de vacilación:

[12] Es interesante la observación que hace Leonardo García Pabón al referirse a este pasaje (1998: 118-120).

> —Es un hombre como los demás; pero más rústico, ignorante, humilde como el perro, más miserable y más pobre que el mujik ruso, trabajador, laborioso, económico...
> —...parco, bueno, servicial, comedido, generoso, etcétera, etcétera... ¿no es así? —le interrumpió Pantoja, riendo con sorna. Y añadió enseguida—: No; estás repitiendo, como un disco de fonógrafo, todas las majaderías de quienes se dan por defensores del indio, sin conocerlo bastante... Y tú no conoces al indio, por dos razones principales. La primera, porque apenas hablas su idioma; la segunda porque nunca has sido propietario... Pero habla con los patrones y propietarios, con aquellos que andan en íntimo contacto con los indios, y no habrá uno, uno solo..., entiendes?, uno solo, te digo, que no te jure que no hay raza más difícil, más cerrada a la comprensión y a la simpatía, más perversa, más solapada, más imposible que esta gran raza de los incas del Tahuantinsuyo (349-350).

En estos momentos de diálogo entre blancos salen a relucir no sólo las contradicciones de Arguedas, sino las contradicciones de la sociedad liberal y de la época, que en su desconocimiento del pasado indio del país, homogeneizaba, bajo el gran rótulo de Tahuantinsuyo, a culturas tan diversas como la quechua y la aymara. Esto tiene mucho que ver con esa actitud tutelar con respecto al indio que tan fervientemente cultivó la inteligencia liberal, que precisamente en los años en que Arguedas escribía su novela vio la necesidad de conocer el pasado indígena, pero en su afán por idealizarlo y congelarlo en un pasado remoto, borró la diversidad que lo caracterizaba, construyendo bloques homogeneizantes en torno a un único referente posible: Tahuantinsuyo.

Un otro espacio de particular tensión ideológica que tiene que enfrentar el narrador de *Raza de bronce* tiene que ver con el problema de la tenencia de la tierra. Liberalismo y comunidad andina se contraponen flagrantemente en la manera de concebirla. Mientras el primero la considera materia prima privatizable, individual, y en directa relación con el progreso, la segunda la concibe colectiva, comunitaria y sustentadora de un modelo alternativo de sociedad. No podemos detenernos a ver cómo eran distribuidas las tierras en el Kollasuyo prehispánico, digamos solamente que los aymaras, asociados en función al *ayllu*, compartían la propiedad de la tierra y representaban una sociedad comunitaria opuesta a la parcelaria y estamental de los conquistadores[13].

Pese a que esta diferente concepción respecto a la tenencia de

tierra era la base del permanente conflicto entre comunidades indias y Estado boliviano, en el curso de la novela ni siquiera se la sugiere, de tal suerte que la cosmovisión liberal del narrador, que conlleva el concepto único de propiedad individual, impide la traducción del "real" conflicto entre indios y blancos. Cuando de tierra se trata, *Raza de bronce* se limita a acusar a Melgarejo como responsable del conflicto agrario, ya que fue durante su gobierno (1864-1871) que se ejecutó la Ley de Exvinculación, mediante la cual las tierras comunales pasaron a ser propiedad del Estado (Langer 1988: 59-95; Rivera 1984: 7, 25-29, 1-34).

> En todas las casas, de todas las bocas, se elevó, en secreto, un coro de anatemas contra los criollos detentadores de esas tierras, que, por tradición, habían pertenecido a sus antepasados, y de las que fueron desposeídos hace medio siglo, cuando sobre el país, indefenso y acobardado, pesaba la ignorante brutalidad de Melgarejo (1959: 321).

Pero si algo en la novela tiene la capacidad de desestabilizar el monopolio discursivo del narrador, es precisamente la angustia cívica de su autor. Como ninguno de sus contemporáneos, Arguedas vivió aterrorizado con la sombra de Zárate Willka. Claramente entendió que los excesos a que eran sometidos los indios iban a provocar su insurrección, por muy asustados y oprimidos que estuvieran. Por tanto, aun cuando la obra en su realización discursiva muestra importantes ambigüedades y contradicciones internas, en la práctica proporcionó la justificación política para la tendencia que dentro del liberalismo buscó la reformulación de planes de educación para el indio y formas civilizadas de controlar los excesos de los terratenientes. Pero en ningún momento los gestores de estas políticas reformistas (y Arguedas es uno de ellos) pudieron borrar la vergüenza que sentía la elite boliviana frente al indio, que con su sola presencia insultaba su gran admiración por Francia y amenazaba su ideal de equilibrio político y orden social inspirado en Europa.

La novela, entonces, más que "defender al indio", lo que hace es informar acerca de los problemas y contradicciones que vivía la oligarquía liberal de la época. En este sentido es una obra de denuncia, pero en sentido inverso al que observó la crítica tradicional, ya que aquí

[13] Para un estudio del *ayllu* y su significación en la conformación del mundo andino consultar Tristan Platt, *Estado boliviano y ayllu andino* (1982).

la verdadera denuncia consiste en “advertir” a sus contemporáneos acerca de la necesidad de modificar en algo la conducta liberal para que sean ellos, y no los indios, los que en última instancia cambien las cosas. Porque si los indios tomaran la iniciativa, podría viabilizarse el discurso final de Choquehuanca:

> Alguna vez, en mis soledades, he pensado que siendo, como somos, los más, y estando metidos de esclavos en su vida, bien podríamos ponernos de acuerdo y en un gran día y a una señal convenida, a una hora dada de la noche, prender fuego a sus casas en las ciudades, en los pueblos y en las haciendas, caerles en su aturdimiento y *exterminarlos...* (385; nuestro subrayado).

Pero a pesar de las advertencias y los temores de Arguedas, el referente indígena termina desordenando y complicando la propuesta discursiva. El hecho de que la novela cierra toda posibilidad de reconocimiento de la diferencia más que desautorizar la presencia del *otro*, desautoriza al indigenismo para hablar del *otro* y lo condena a ser siempre el discurso de un blanco (o de un mestizo) que escribe sobre un indio que desconoce. Al mismo tiempo, esta primera novela indigenista llama poderosamente la atención sobre un problema todavía irresuelto en la literatura boliviana y en el país: la coexistencia conflictiva de dos tiempos y dos culturas históricamente antagónicas y desiguales.

CAPÍTULO TRES

Retrato de familia

La obra de Adela Zamudio se ha revelado, al ser estudiada, con una tónica diferente a la que caracterizaba la literatura que se producía a fines del siglo XIX. Si bien tiene rasgos marcadamente románticos, también toma una distancia evidente respecto de las actitudes de esa línea, al concentrar su posición crítica en asuntos más bien cotidianos y prosaicos. De manera semejante, sus incursiones en el realismo enfocan un orden de cosas familiar e íntimo, más que preocupaciones patriotas; no apuntan a un sistema global, sino a las costumbres de su medio desde una perspectiva moral. Por otra parte, si bien su escritura, especialmente en el cuento "Vértigo", puede asociarse al modernismo por el lenguaje, en general está lejos de la internación en mundos remotos, anclada como está en su tiempo, en su sociedad y en su condición de mujer. La crítica la rescata como escritura feminista porque la perspectiva y el abordaje de la problemática de su tiempo acusa temas y actitudes marcadamente femeninas, como bien resalta el trabajo "Las suicidas", de este capítulo, que estudia la obra de Zamudio en línea con la de otras escritoras.

Sin embargo, ese gesto de indagar más allá de las apariencias —que no es exclusivamente femenino— y de poner en evidencia el conflicto entre el ser y el parecer; el intento de descubrir una realidad oculta por las convenciones sociales, para lo cual es necesario develar —correr los velos— y llegar hasta las entrañas y mostrar a los personajes enfrentados consigo mismos, es el gesto inaugural de la escritura de Zamudio en Bolivia. Esta actitud de escritura encuentra distintos ecos en nuestra literatura y se manifiesta como un gesto recurrente que abre una línea de sentidos importante, aunque todavía marcada por esa fuerza del lenguaje testimonial que merece ser estudiada para remarcar las particularidades que surgen desde las distintas obras.

Así como la intimidad revela las entrañas de la conciencia, el seno familiar, el modo de hacer y vivir en familia muestra las entrañas de lo social. Es por eso que hemos llamado este eje de sentidos *Retrato de familia*. Se trata de una escritura que al poner la mirada en lo social se encuentra con intimidades, con las entrañas mismas, en las que sorprende rasgos de degradación moral que ponen en evidencia el contraste entre el ser y el parecer. Los problemas del ámbito social, o público, son sometidos a una mirada de lo privado que enfoca con insistencia lo individual, las profundidades de lo individual, pero siempre en su relación con los otros.

De ahí que puedan tener estas escrituras el tono de la confidencia o del chisme. En la obra de Zamudio, el coser, el bordar así como el escribir son actividades de reconcentración, que alejan del bullicio cotidiano y que auspician el ensueño y el encuentro con la intimidad. El producto de esta actividad puede ser un vestido, un velo o una carta, objetos éstos que pueden descubrir o revelar, unos más que otros, algo íntimo de quien los hizo; pero al mismo tiempo pueden encubrir o esconder lo que está debajo de la piel: las entrañas. Así, en la novela *Íntimas* (1913) de Zamudio, las cartas de las mujeres son las que descubren toda la intriga, escondida por la sociedad, que ha mellado la intimidad de Evangelina Paz.

Este indagar en los individuos enfrentados a su propia conciencia y entrar a la interioridad de los personajes, de lo que resultan retratos sociológicos, nos permite asociar este territorio con la clásica novela europea —francesa, en este caso— del siglo XIX: *Madame Bovary* (1857). En ella Flaubert, a partir de una incursión en temas banales de la vida de provincia con una búsqueda incansable de objetividad, puede llegar a plantear aspectos de la psicología femenina. Se trata del escribir como un modo de vivir en un determinado medio. Desde la novela y los cuentos de Zamudio hasta *Los deshabitados* de Quiroga Santa Cruz —novela en la que el narrador incursiona exclusivamente en la vida interior de los personajes, en su conciencia, pero ya sin ninguna carga moral, para mostrarlos precisamente deshabitados— esta escritura recorre un amplio camino que aborda distintos conflictos y tiene sus mejores momentos en *La Chaskañawi* (1948) de Carlos Medinaceli, "La *Miski ssimi*" (1921) de Adolfo Costa du Rels y —aunque con una escritura muy distinta— *Aguafuertes* (1928) de Roberto Leitón.

En la poética de Zamudio la escritura llega hasta descubrir las

entrañas, allí donde está el conflicto de la doble moral, que enfrenta lo social con lo auténticamente personal. La verdad es una ley moral universal instalada en la conciencia:

> Allá, en la intimidad de las conciencias
> donde hay siempre más penas que dolor,
> ¡quién no abriga un instinto generoso
> que tiende a la verdad? (1965: 15)

Y el poeta, que es el cantor de esa verdad: "¡Poeta del dolor! llegas a tiempo/Cantor de la verdad, ¡pulsa esa cuerda!", en realidad siempre busca la armonía entre su alma y esa ley moral. Búsqueda que implica una gran dificultad, pues el mundo pone a ambas en conflicto continuamente, y el mismo poeta tiene "el alma y la conciencia enfermas"[1].

El narrador de *La Chaskañawi* de Carlos Medinaceli también busca una verdad indagando en las entrañas mismas del pueblo de San Javier de Chirca y de sus habitantes, al contar la historia del galanteo y la conquista de Claudina de parte de Adolfo, dentro del calendario de las festividades locales. Se pone en relato la trayectoria del personaje Adolfo, quien se desliza a través de distintos interiores: por la casa de Julia, en una flagrante transgresión; o por las chicherías o la casa de Claudina, donde suele perder la conciencia. Transgresión, pérdida de conciencia y después propuestas de volver a encaminar su vida hacia un supuesto plan original, arman el recorrido de Adolfo a través de los interiores de su pueblo y de su propia intimidad, desgarrándosele en ello las entrañas. Pero la verdad que busca este narrador no es esa ley moral exterior, como en Zamudio, sino una verdad vital y corporal, la única que podría superar el divorcio que denuncia Medinaceli en la misma novela, entre paisaje y alma. Adolfo se desplaza por los límites de la degradación total, precisamente a causa de ese divorcio entre el supuesto plan original para su vida intelectual y el paisaje, el cual se proyecta al final de la novela cuando llega su amigo Fernando, quien sufre la suerte que se ha forjado al torcer su destino y abandonar San Javier para tomar la ruta del "hombre deshumanizado de la civilización" y ya no hay conciliación posible con el paisaje. Adolfo, en cambio, aunque acaba sometido a Claudina, está por fin conciliado con el paisaje a través de esta mujer que es "la eterna aliada de la vida

1 Estas citas del poema "Poeta", de *Poesías* de Adela Zamudio (Cochabam-ba: 1965).

y de la naturaleza".

Las descripciones y el lenguaje de *La Chaskañawi* tienen, pues, el ritmo de esa ruta: el español quechuizado, la sintaxis, las tonadas, huayños y cuecas son también un recorrido hacia adentro, por las entrañas y las cocinas en esa búsqueda que va a dar con el encuentro de esa verdad vital. Adolfo ha podido dejar el plan de un camino intelectual que lo deshumaniza y divorcia del paisaje, entonces ya puede pasar la posta a la siguiente generación, a sus hijos, habiendo aprendido que de lo que se trata es de impedir que ellos sufran ese divorcio del paisaje. El camino que recorre el personaje a través de su angustia interior y de las entrañas sociales de San Javier de Chirca culmina en esa conciliación entre el alma y el paisaje que implica la armonía interior.

En este sentido, Medinaceli propone una mirada muy distinta a la que ofrece *La niña de sus ojos* (1948) de Díaz Villamil, por ejemplo, quien busca fundamentalmente una armonía social, en la que juega un papel importante la educación, pues propone un énfasis del plano "espiritual", diferente del acento "vital, corporal" y de unión con el paisaje que postula Medinaceli.

El cuento "La *Miskki simi*" de Costa du Rels recorre un camino de la intimidad semejante al anterior, sin embargo, éste va hacia la degradación total. El inhóspito Uyuni es el centro minero que atrae a los jóvenes de todo el país que pretenden mejorar su suerte. Pero esto implica conseguir fortuna para salir de ese lugar, donde la vida misma está degradada, y los jóvenes sueñan con asemejarse a aquellos pasajeros ostentosos acompañados de elegantes mujeres, que ven en el tren que semanalmente pasa por la estación en su recorrido de La Paz a Antofagasta. La primera versión de 1921 del cuento es reescrita para aparecer en el libro *El embrujo del oro* de 1948, y la reescritura acentúa este sentido de descenso hasta la caída al detenerse más en la descripción y los detalles de los burdeles, llevando a fondo el principio mencionado en la obra: "entre el alcohol y la chola las voluntades zozobran y los corazones se envilecen. Es la plaga social del altiplano de Bolivia". Por lo tanto, en la intimidad, el galanteo y el deseo no son sino coyunturales, pues no están ligados a una aspiración interior, como en *La Chaskañawi*; solamente se proyectan como falta de voluntad ante una degradación claramente identificada por el narrador y ante la abyecta necesidad de un lecho tibio "aunque sea de fango".

Voluntad que está en conflicto y en oposición con el paisaje y el cuerpo. Así Joaco, un elegante joven de sociedad de Cochabamba, empieza esa ruta descendente cuando llega a Uyuni con la guitarra al hombro. Su caída es intensificada en la versión corregida, lo que indicaría una intencionalidad consciente del autor, por ejemplo, con la introducción de lo que se bautiza como "la copla de su destino", que se repite varias veces y que sirve para alegrar las farras en burdeles y chicherías: "Te quiero como el polvo del camino cuando lo pisas", un símil de lo bajo bastante elocuente. El lenguaje incursiona en el interior de esas vidas de Uyuni, en los ámbitos interiores de los burdeles y las casas de juego y hace patente esa degradación que se hace evidente como consecuencia de la falta de voluntad.

Toca también este eje de sentidos la novela *Aguafuertes* de Roberto Leitón, incursionando en esa escritura de la degradación, pero con rasgos muy diferentes: la historia aparece fragmentada en cuadros, con un efecto de violencia para el lector que intensifica el tema del relato. No hay grandes descripciones, pero la acción que se da en los cuadros, entrecortadamente, logra componer una mirada crítica a la sociedad potosina. Así, se delinea la interioridad despreocupada y cínica del personaje Armando Costas, el que se degrada y degrada todo aquello que se le aproxima, conduciéndonos en sus episodios de conquista por los distintos estratos sociales. No es extraño entonces que el primero en haber señalado la fuerza de esta novela de 1928 haya sido el propio Medinaceli, que la elogia tanto por la técnica innovadora como por el fondo que llega a develar críticamente los problemas de la moralidad en el ambiente potosino.

Al otro extremo, el caso de *Los deshabitados* (1957) es distinto, ya que el desarrollo de la intimidad de los personajes no busca ni denuncia ninguna ruptura moral, sino que se aproxima peligrosamente al vacío para bordear la nada y el sinsentido. No es pues gratuito que en las revisiones de nuestra literatura del siglo XX se marque esta obra como renovadora del lenguaje y como ampliación de la ficcionalización, lo cual sobrepasa esta línea de sentidos, *Retrato de familia*.

Las obras brevemente tratadas hasta aquí no son las únicas que proyectan el imaginario de *Retrato de familia* —aunque quizás sean las más representativas—, pues éste es un aspecto en el cual nuestra literatura ha indagado con insistencia. Con ellas se diseña el territorio de manera esquemática, pues queda evaluar en qué medida esta escritura ha impregnado tipos psicológicos y sociales en el imaginario nacional.

1. Una retórica de las entrañas

Alba María Paz Soldán

1. Adela Zamudio y el imaginario social

La figura de Adela Zamudio (1854-1928) ha cautivado a críticos y escritores del siglo XX y ha corrido una suerte que se ha imbricado con la del feminismo, pues ha sido "incorporada" y "legitimizada" en la vida de la literatura boliviana en una medida semejante a aquélla en la que el feminismo ha ingresado en el discurso de los estudios sociales. No es pues casual que el día de la mujer en Bolivia se celebre el día del nacimiento de Adela Zamudio (11 de octubre de 1854). De la misma manera podemos decir que como figura ha abierto la posibilidad de una mayor participación de las mujeres en general en la vida pública, y ha sido un modelo para ello. Pero lo que destaca es la significación de su escritura para la transición de la sociedad entre el siglo XIX y el XX, y desde el punto de vista literario, si bien dialoga con el romanticismo, tiene la particularidad de superar ese lenguaje y de adelantar los que serán desarrollados por el modernismo y por el realismo. Además funda una conciencia, más moral que crítica, desde su poesía y su prosa, al denunciar los vicios del ambiente provinciano y colonial. Tampoco se la puede adscribir al realismo social sin subrayar que siempre presenta individuos enfrentados a su propia conciencia y que la escritura parece abocarse a develar la interioridad de sus personajes. De esta manera, Zamudio introduce una manera liberal de ver la sociedad, al considerar al individuo enfrentado consigo mismo, como su propio juez.

Dos años antes de su muerte, la autora es reconocida públicamente por el Estado como un valor de importancia nacional y es coronada por el Presidente de la nación. Pocos escritores han sido objeto de un homenaje equivalente en Bolivia, por eso mismo es interesante indagar cómo es que se llega a él. A principios del siglo XX, la publicación de dos textos de Zamudio la ponen en un primer plano de la escena publica. El primero es el poema "Quo Vadis", en 1903, que al cuestionar las conductas sociales de la Iglesia levanta "en la placidez del ambiente cochabambino, la agitación de una tempestad", por lo cual recibe el "homenaje de la critica bastarda, vilipendiada y escarnecida", lo que equivale a su primera coronación, según evalúa Gustavo Adolfo Otero (1953). El segundo es la publicación, en 1913, de sus "Reflexiones" a raíz de una representación realizada por niñas y

niños de una escuela, cuya dirección postulaba encarnizadamente la enseñanza obligatoria de la religión. Zamudio, que entonces dirigía una escuela fiscal de niñas, estaba en desacuerdo con esa imposición, poseedora como era de un espíritu de libertad que trataba de imprimir en su institución. Se suscitó así una polémica en la que tomó parte la sociedad civil, por la voz de las personas que apoyaron las reflexiones de Zamudio y los intelectuales que se pronunciaron contra sus detractores: el padre Pierini y algunos grupos incondicionales de la Iglesia, especialmente de señoras de asociaciones de beneficencia. El Consejo Universitario de la Universidad Mayor de San Simón interviene emitiendo un voto de apoyo a Rodolfo Montenegro, quien fue el primero en entrar abiertamente a defender a la escritora. Se parcializaron también los distintos periódicos que dieron a luz las notas del debate, sobre todo en Sucre: *La Mañana* (1913) defendía a Adela de los "ataques clericales" calificando de "postreros rezagados de la evolución humana" a los que escribían en *La Capital* (1913), los que no vacilaron antes de utilizar la injuria y llegaron a desprestigiarla e inhabilitarla para la educación por no haber sido madre y por ser soltera. Es interesante contrastar la gran reacción que produce esta polémica con la menor atención que recibe ese mismo año la publicación de dos libros de la autora: *Ráfagas*, una colección de poesía, e *Íntimas*, la única novela propiamente dicha de Zamudio.

Estas dos publicaciones tuvieron gran repercusión en una sociedad que todavía no se había terminado de sacudir los patrones coloniales de pensamiento y son el antecedente del reconocimiento a Adela Zamudio, el que vendrá después en la forma de tres hechos de significación nacional. En 1915, el Circulo de Bellas Artes de La Paz, una institución civil, la nombra Mantenedora de los Juegos Florales, que según *La Mañana* (1915) de Sucre era "el único (juego) serio, de valía y prestigio". En esa ocasión recibe los halagos de los hombres de letras como de los distintos órganos de prensa de La Paz, por ejemplo, el periódico *El Tiempo* (1915) dice "Su nombre tan conocido es en la ciudad como en las demás capitales americanas. Y sus ideas tan amplia y liberalmente expuestas, hacen honor a la educación y pensamiento del feminismo boliviano". Un índice del romance entre la ciudad de La Paz y la escritora Zamudio —que se inicia en 1888 cuando el Círculo Literario de La Paz, dirigido por Rosendo Villalobos, designó a Adela Zamudio y a Manuela Gorriti de Belzu como "Socias

de Honor" (Ocampo Moscoso 1977) y que culmina con este último nombramiento— puede darnos el siguiente poema que le dedica el escritor y crítico, Isaac G. Eduardo:

> Ven a entonar tus himnos delicados
> En la cuenca de espléndidos paisajes,
> Inspirarán tu lira sus nevados
> Prestándote la luz de sus celajes.
>
> Te dará sus reflejos la laguna,
> Sus secretos idilios la montaña,
> Sus cuadros melancólicos la puna,
> Sus rústicos encantos la cabaña.
>
> Vente a la indiana tierra, en cuyo suelo
> Hallarás los laureles de tu frente,
> Encontrarán tus penas un consuelo
> Y aliento y luz tu inspiración ardiente.
>
> La Paz, 12 de agosto de 1915[2]

El segundo y gran reconocimiento que recibe Zamudio es la coronación de manos del Presidente de la República, hecho sin precedente en América Latina, tal como lo reconocen las notas que le dedican a este hecho *La Nación* de Buenos Aires, la revista *El Hogar* de la misma ciudad y el periódico *El Imparcial* de Montevideo. El único antecedente sería el reconocimiento que se le hace en Cuba a Gertrudis Gómez de Avellaneda, en 1860, pero no se trata todavía del Estado de una nación independiente. La coronación se realiza en 1926, cuando Adela Zamudio está cerca de cumplir los 72 años y ha sido jubilada contra su voluntad. Sus biógrafos y comentadores señalan insistentemente la relación entre la jubilación forzosa y este reconocimiento como compensación. Sin embargo, revisando la prensa de la época se puede ver que se trata de un hecho más complejo en el que intervienen una serie de circunstancias, en las que la literatura tiene un papel activo como constructora de imágenes sociales.

La actitud del gobierno de Hernando Siles, elegido en las elecciones de 1925, año del centenario de la Independencia, enfrenta tensiones y luchas por el control de los espacios citadinos y necesita

2 He copiado este poema de un recorte que no consigna el nombre del periódico o revista. Lo encontré en el archivo familiar de los hermanos Torrico Arias, sobrinos nietos de Adela Zamudio. A ellos les agradezco mucho haberme permitido estudiar con detalle la documentación que tienen en su poder.

mostrar, hacia el exterior, una imagen de progreso y civilización, que asume como una política de Estado. En Cochabamba, las tensiones han puesto en el centro del debate a la imagen de la mujer y al proceso de inventar o elegir los rostros de los héroes de la independencia.

El presidente Hernando Siles viaja a Cochabamba el 27 de mayo de 1926 para coronar a Adela Zamudio y para inaugurar el monumento a las Heroínas de la Coronilla (*El Republicano* 1926) con el que, después de una ardua lucha, la sociedad civil ha logrado desplazar un anterior monumento, un obelisco, que había sido colocado en 1910 en la punta del cerro más alto y más significativo de la ciudad, el cerro de San Sebastián. Este obelisco honraba a los héroes y a las luchas independentistas de Cochabamba, de modo general, con un cañón y un arcabuz sobre una columna de piedra, pero no singularizaba a ningún personaje. Si bien esta escultura fue realizada siguiendo literalmente una sugerencia que aparece en la novela *Juan de la Rosa* (1885) de Nataniel Aguirre, será sustituida por otra que, a partir de una lectura más radical de la novela, se apropia del gesto de una de las imágenes femeninas más luchadoras del relato: la abuela Chepa, ciega, que dirige a las mujeres del pueblo en la lucha contra los españoles. Además, en la base del monumento, aparecen en bronce tres escenas de la misma novela que acentúan el valor de la abuela y de las mujeres que venden en el mercado: las denominadas cholas.

En este sentido es importante recalcar que la novela de Aguirre funda la imagen de una ciudad de Cochabamba moderna, especialmente con sus distintos personajes femeninos, que aparecen como cabeza de familia y responden más allá de sus obligaciones familiares a la sociedad cochabambina. La ciudad de Cochabamba en *Juan de la Rosa* es así una ciudad moderna y con distintos estratos sociales, en todos los cuales la figura de la mujer es central. Estas imágenes femeninas son las que hacen posible, en Cochabamba, el surgimiento de la personalidad de Adela Zamudio, una mujer que escribe desde sus propios sentimientos, que se permite pensar y que lucha por mejoras en la educación boliviana. Sobre el paisaje de fondo de las mujeres que surgen de *Juan de la Rosa*, mujeres como la abuela Chepa o como Merceditas, la esposa del narrador, surge una mujer escritora. Tampoco es coincidencia que en el curso del festejo del monumento a las Heroínas, el mismo día de la coronación de la Zamudio, las mujeres del pueblo hayan llevado hasta la Coronilla a la virgen de las Mercedes, símbolo de la patria y

de la mujer en la novela de Aguirre (*La Nación* 1926).

Estos dos actos oficiales coinciden con otro que ha resonado menos, pero que está también unido en la significación a ellos: la inauguración del mercado 25 de mayo, el espacio comercial más importante de la ciudad, que hace gala de modernidad y de un diseño francés con decoraciones trabajadas en acero y mesadas de mármol. Este es otro espacio del centro de la ciudad que las mujeres del pueblo logran ocupar en la fecha, y precisamente una de ellas es la que dio uno de los discursos de inauguración del monumento a las Heroínas. Simultáneamente, Adela Zamudio tuvo que asistir a una *soirée* con las autoridades nacionales en el Club Social y fue coronada en los salones del Teatro Achá, espacios más elitistas, pero después de la coronación tuvo una aclamación popular en la Plaza 14 de Septiembre.

La coincidencia de la coronación de Adela Zamudio con la inau-guración del monumento que honra a las mujeres del mercado, ha sido interpretada como una manera de contrarrestar esa imagen femenina equilibrándola con la de una mujer portadora de otros valores asociados por la mentalidad de la época con mayor énfasis a la modernidad y al progreso (Gotkowitz 2000). Aunque es cierto que ambos actos ocuparon espacios sociales contrapuestos, creemos que la significación política y cultural de ambos no es contrapuesta y hace más bien al inicio de una apertura democrática, pues como la misma Zamudio dijo al definir este tipo de actos, en su discurso como Mantenedora de los Juegos Florales de La Paz:

> Suele el obrero ser llamado a depositar ante el altar de la patria las pruebas de su industria, fruto preciado de la libertad. Es esa faz significativa y elocuente de las fiestas patrias, la que se ostenta a nuestros ojos en este festival de reinas, damas, trovadores y pajes; festival aristocrático en la forma, pero democrático en el fondo. Aquí el poeta, obrero del pensamiento, confía al criterio de un jurado, los frutos de su ingenio y en ellos la manifestación más elevada y más sintética de la cultura de un pueblo (1993).

El día de la coronación, su trabajo de escritura —"los frutos de su ingenio"—, entregado a la opinión pública durante medio siglo de vida, recibe un voto de admiración. Lo que queda ahora es volver a hacer una lectura de su obra, que de alguna manera ha sido nublada por los destellos de la gloria. Tendremos que reconocer, primero, que su mirada precisamente intentó descubrir y denunciar aquello que estaba detrás de los gestos de sociedad, y luego que, desde una pers-

pectiva histórica, la coincidencia de la coronación con los otros hechos sociales mencionados no es equivalente a dos platillos opuestos de una balanza, sino que representa dos facetas inseparables de un único asunto que marca una manera de vivir y de concebir el país, que se irá consolidando en el siglo XX. En ese momento, la imagen de la mujer está al centro de esa lucha social. Y en esta nueva significación, la escritura de Zamudio ha cumplido un papel importante; no olvidemos que es una de las primeras personas que habló de los beneficios de la tolerancia y denunció los efectos de los prejuicios sociales así como los estragos del fanatismo en nuestro medio (Zamudio 1993).

Hay dos detalles que subrayan la actitud de Adela Zamudio y que nos permiten ver a la persona más allá de la figura pública. En realidad, son dos gestos que trascienden la circunstancia y marcan el criterio y la personalidad de esta mujer. Uno es el gesto de enviar una nota telegráfica a Juan Francisco Bedregal, en La Paz, pidiéndole que asista a la ceremonia, con las siguientes palabras: "Su presencia fortalecerame en tan duro trance"; y el otro, es el significativo silencio con el que recibe la corona en un acto en el que emiten su discurso un sinnúmero de personalidades de la cultura, además del Presidente de la República: el Ministro de Instrucción, Tomás Monje Gutiérrez; Augusto Céspedes, representando al Ateneo de Bellas Artes de Cochabamba; la señora María Soria Galvarro de Zuazo, del Círculo de Bellas Artes de La Paz, etc. También dicen poemas en su honor poetas como Gregorio Reynolds, y hay quienes se los escriben desde otras regiones: de Santa Cruz, Leocadia I. de Barberi en *El Demócrata* (1926) y desde Buenos Aires le envía un poema en francés titulado "Apotheose" la delegada para América de los juegos florales de Languedoc, Julie T. Montagnac Bott en *La Nación* (1926).

El delicado pedido a Bedregal, a quien muy poco conocía[3], el que finalmente la acompañará al escenario a recibir el Laurel de Oro de manos del Presidente, muestra entre otras cosas que ella no vive este reconocimiento como un elogio personal ni como la culminación de su propio camino, sino como una honra a esa parte de la sociedad

[3] En una nota titulada "Adela Zamudio" que Bedregal escribe en *El Republicano* el 30 de junio de 1928, a la muerte de la poetisa, relata lo siguiente: "—Bedregal, el del ASNO— le había dicho mi compañero al presentarme y ella sonreía rememorando gentilmente los asnales alejandrinos a que aludía Céspedes; y, entre jovialidades amables y ruidosas inicié mi primera y última conversación con la talentosa y dulce poetisa cochabambina".

civil que dedica su vida al lenguaje y al arte. Ella es sólo una representante que tiene que pasar por ese "duro trance" y está lejos del "entusiasmo delirante" que reporta *La Nación* (1926). Por otra parte, su elocuente silencio refuerza esta actitud de diluirse en el grupo de intelectuales que la honran y en la fiesta que es su coronación. Pero también ese silencio, en esas circunstancias, lo que hace es conceder la palabra a su obra, dejarnos frente a aquella escritura que es lo que cuenta cuando es una escritora la homenajeada. Y creemos que no se trata, como nos dejarían creer los comentarios que contraponen el reconocimiento a la Zamudio con la celebración del monumento a la Coronilla, de una escritora de salón, sino de una luchadora. Leyendo algunos fragmentos de la carta que le escribe a una amiga, casi diez años antes de ser coronada (Soria 1990) y que hace referencia, más bien, a su trabajo como educadora, podemos percibirla mejor:

> El que tú llamas monótono trabajo, es combate incesante en q' agoto mis fuerzas físicas y morales en frente de enemigos de toda especie —enemigos de dentro y de fuera . . . Con todo, estoy más satisfecha de mi labor pedagógica, por lo menos, los pedagogos no me honran con elogios tan risibles como los que me prodigan los bates bolivianos . . . me prestó algunas revistas en las q' leí artículos y versos de las literatas chilenas, q' no me encantan. Escriben bonito pero no dicen nada. Según lo declara la misma presidenta de ese club, son señoras de la aristocracia que se propusieron instruirse y escribir, por no ser superadas intelectualmente por jóvenes oscuras que se preparaban en colegios fiscales. Es decir, escriben por añadir un adorno más a su educación brillante, son literatas de lujo. En sus escritos no puede pues campear la idea que nace a impulsos del dolor y de la lucha (sic).

Estos últimos, son rasgos que caracterizan su propia escritura. Pero esa franca actitud crítica hacia las actividades sin compromiso, y esa confrontación consigo misma ("enemigos de dentro y de fuera") son también marcas de lo que encontramos en toda su obra.

Dos años después de semejante reconocimiento, muere Adela Zamudio y el gobierno "dispone que sus funerales sean celebrados por cuenta del Supremo Gobierno" (*El Comercio* 1928), pues se trata ya de un acontecimiento nacional. La vida privada de esta mujer —a la que ni siquiera me he acercado aquí y a la que creo sólo tangencialmente han tocado sus biografías por la fuerza con que se ha grabado en el imaginario este mito de la figura pública— se ha diluido para formar parte de la vida pública, de la historia del siglo XX de Bolivia. Los dolientes son, además de la familia, por supuesto, las más impor-

tantes instituciones democráticas del momento: la Universidad y los intelectuales representados por Manuel Céspedes. Gonzalo Portugal hace una interesante lectura de estos hechos:

> Según el artículo de Carlos Montenegro, fechado el 7 de julio de 1929, se nos informa que el ataúd estaba cubierto por la bandera nacional, y que el Laurel de Oro, corona que dos años antes otorgara el presidente Hernán Siles . . . a Zamudio por su larga trayectoria poética, y para que pueda jubilarse de una buena vez, es llevado delante del séquito por Manuel Céspedes.
>
> Deteniendo la mirada sobre ese "convoy fúnebre" a punto de partir por las puertas de la Universidad, sobre los deslices de la bandera por un viento de las cinco y en ese Laurel de Oro, podemos recrear una de las primeras imágenes en nuestra historia, donde conciencia poética y nación confluyen sin herirse, y permiten vaticinar, por la fuerte simbología que irradia, entendimientos entre poesía, nación y mujer (1999: 125).

Evidentemente se trata de una imagen elocuente y con una proyección que permite leer, y volver a leer, los encuentros y desencuentros de la poesía con las instituciones democráticas y la mujer.

No obstante todo ese reconocimiento, es lamentable que hasta hoy la publicación de sus obras no haya sido objeto del rigor y el cuidado que tal prestigio y el carácter de su obra requieren. No existe hasta ahora una edición cuidada de su obra, al margen de los dos libros de poesía que ella misma editó en vida: *Ensayos poéticos* (1887) y *Ráfagas* (1913), e *Íntimas*, de la que recientemente ha salido una muy buena edición (1999). Aunque es cierto que tanto su poesía como sus cuentos han sido incorporados en las lecturas de la escuela secundaria y que la autora tiene su lugar en el panteón de los escritores nacionales, no se ha ahondado en la lectura de sus obras. Por otra parte, aunque se han escrito mas de tres biografías sobre esta autora, son muy pocos los estudios que se ocupan de poner en perspectiva su obra literaria o de caracterizarla. En cuanto al tema de las ediciones de la obra de Adela Zamudio, es muy interesante leer el capítulo XI del libro *La verdadera Adela Zamudio* de Gabriela Taborga de Villarroel, quien sería la responsable de las versiones de todos los cuentos y novelas, a excepción de *Intimas*, tal como circulan hasta hoy. La misma responsable de estas ediciones señala que no han sido objeto de un serio trabajo de edición, pues como ella a la sazón era muy joven no tenía la formación para esa tarea, de modo que quien debía haber hecho el trabajo de cuidar la edición era Gustavo Adolfo Otero (Taborga 1981: 115-137).

2. Una retórica de las entrañas

Una imagen en la obra de Adela Zamudio puede ser considerada la llave de los sentidos que se extienden por toda su obra y que la identifican: la imagen del velo. Es interesante notar que la última edición de *Intimas* (1999) lleva en la portada un cuadro de Guiomar Mesa que pone en primer plano una mujer con un largo velo; sin embargo, el estudio crítico en ningún momento hace alusión a esta imagen. El velo aparece con evidencia en el cuento "El velo de la Purísima" (Zamudio 1979) y también en un artículo periodístico (1914) que escribió la autora para denunciar ante la sociedad la situación miserable en que vivía, en el convento de las clarisas, una mujer considerada loca. Si bien este último es un texto periodístico, despliega tanto en el lenguaje como en las imágenes, la madurez del estilo de la escritora. El velo, en ambos casos, es un objeto elaborado por el trabajo de mujeres y muy preciado para la vestimenta, pero la capacidad sugestiva va mucho más allá. No en vano esa palabra en la expresión "tomar el velo" significa encerrarse y dejar el mundo.

2.1. La imagen del velo

En el cuento "El velo de la Purísima", el velo es en realidad un objeto inexistente alrededor del cual giran las ilusiones humanas. En principio, es el trabajo especializado de las manos de una mujer, Concha, "la bordadora", quien es la que sabe hacerlo, y una ofrenda excelente que doña María de la Concepción quiere hacerle a la virgen de su nombre. El velo se convierte, en el cuento, en una expresión de los deseos de estas mujeres. Para doña Concepción, el velo encarna las ilusiones de conseguir un mejor trato de parte de los sacristanes, de lograr despertar la envidia de las otras señoras y poder recibir el agradecimiento de los canónigos. En cambio para Concha, aceptar el encargo que quiere hacerle doña María de la Concepción de bordar ese velo concretaría las ilusiones, tan diferentes, de pagar el alquiler, de asegurar un porvenir para su hermanita, y para ella misma resultaría una posible alternativa a la "pérdida de la virtud". Como, finalmente, el velo no llega a hacerse, ninguna de estas ilusiones se hace realidad. Doña María de la Concepción, en lugar de recibir el respeto de su comunidad religiosa, es invadida por el arrepentimiento y Concha, si bien puede tomar la situación como oportunidad para entregar a su hermanita al cuidado de su madrina, emprende el camino que la llevará a "perder la virtud".

A propósito del nombre, es interesante notar que las tres mujeres

involucradas tienen el mismo nombre con las modificaciones de virgen y doña Concepción, y el respectivo apócope familiar, Concha. Como si el nombre, la palabra que sirve para identificarlas, fuera algo semejante al velo: una forma que, en cada caso, adquiere distintas significaciones a partir de las necesidades y los deseos de cada uno de los personajes sujetos a carencias. Pero la dinámica de concebir ilusiones y luego perderlas resulta, en la escritura de Zamudio, siempre un modo de quitarle el velo a la realidad.

En el artículo "Por una enferma", el velo está relacionado también con una actitud de trabajo que implica salud, salvación; pero está rodeado de todo el horror que la escritora quiere develar ante la sociedad cochabambina en relación con la mujer insana que sufre el encierro y el confinamiento totales:

> Nada más horripilante que el presente que hizo a una hermana suya que consiguió hace poco despedirse de ella al ausentarse del país.
>
> Muchas personas lo han visto. Los dedos, estremecidos, se niegan a tocarlo.
>
> ¿Qué es?
>
> Un velo. Un finísimo velo de color sombrío.
>
> ¿Es que después del acto de su ingreso, le permitieron guardar las pesadas y sedosas trenzas de su cabellera de un rubio oscuro? ¿Es que en los catorce años de rebeldía su cabellera ha crecido extraordinariamente?
>
> De un modo u otro, la verdad es que la noche tormentosa de su neurosis tuvo por fin un triste amanecer; que el instinto de conservación reaccionó en ella y que, por largo tiempo, se refugió en el trabajo.
>
> Arrancando una por una las hebras de su cabellera ha tejido un velo (Zamudio 1977 : 198-9).

El velo es, en este caso, el grito de dolor de la mujer que lo bordó, es la expresión que revela esa situación, al mismo tiempo que permite levantar una serie de preguntas al respecto, es decir, deja ver algo al trasluz, los indicios pero no todo lo que hay que saber. Aquí sí el objeto tiene existencia, pero está impreso de las vivencias que la escritura trata de develar, de reconstruir. Es el lugar, el objeto, donde se puede leer lo sufrido por una mujer sobre la que han recaído las injusticias o errores de la sociedad. Entonces, el velo aquí también supera en mucho el uso corriente del objeto, dice y hace más que el cubrirse la cabeza en señal de respeto para entrar a la Iglesia.

En ambos textos, el velo es el producto de la manos de una

mujer y expresa algo muy íntimo de sus vivencias. Está involucrado con el trabajo de las mujeres, pero también con su expresión; es un objeto que revela ese interior que esta escritura quiere alumbrar, o bien es algo equivalente a esta escritura. Si bien esta concepción que proyecta a la mujer en dos facetas —la que muestra o representa y la que oculta— es la que principalmente pone en escena la escritura de Zamudio, la característica va más allá de lo femenino, es una característica de "la historia humana", como se puede ver en "Baile de máscaras":

> En el baile del mundo
> nuestra alegría
> es traje deslumbrante
> de fantasía,
> La incógnita tristeza reprimimos.
>
> Y cuando entre las turbas
> enmascaradas
> publica su contento
> con carcajadas,
> un dolor en el alma
> el hombre siente
> que le desmiente (1965: 114).

Así la historia humana es "teatro que nunca cierra" y que oculta el dolor, o es "este sainete humano / que danza sobre el fétido pantano" en "Peregrinando" (1965: 7-10), donde podemos ver que, en realidad, no se trata de una dualidad mecánica entre el ser y el parecer, sino de un recorrido por la vida que se inicia con la ilusión de ser feliz, motor de la vida, pero que poco a poco tiene que enfrentar el desencanto y que sólo halla solución en la muerte, ya que irremediablemente desemboca en ella. Toda alegría es, en verdad, una ilusión que vela, que esconde el dolor que significa vivir. Pero también en el revés de la ilusión se puede encontrar la verdadera esperanza, y es la imagen de la violeta la que traducirá este rasgo optimista:

> Así, cuando perecen en la vida,
> deshojadas en flor, las ilusiones,
> cayendo sobre el alma dolorida
> el hielo de las duras reflexiones
>
> Como se abriga en el desierto prado
> esa flor, sin el sol de primavera,
> aún en el corazón más desolado

se abriga una esperanza postrimera (1965: 101).

Aun si esa esperanza está en la muerte, como aparece en "Peregrinando", vemos que no se trata sino de la inexorable ruta del alma, como lo expresan las reflexiones sobre el suicida:

¡Pobre loco! Pensaste en tus quimeras
que, apagando la luz de tu pupila
te lanzabas al fondo del abismo
para dormir en lobreguez tranquila.

¿Dónde está el fondo de ese abismo, dónde?
¿quién el confín del infinito alcanza?
¡mentira! El alma sigue su destino
por la ruta inmortal de la esperanza (1965: 97).

Y es precisamente la esperanza la que permite ir más allá del dolor para hallar aquello que será el principio que rige tanto la vida de Zamudio como su escritura y su labor educativa. Es decir, una absoluta creencia de que en el interior de todos los seres humanos existe una tendencia a la verdad, que todas las conciencias pueden escuchar el mismo llamado:

Allá, en la intimidad de las conciencias
donde hay siempre más penas que dolor,
¡quién no abriga un instinto generoso
que tiende a la verdad? (1965: 91).

Sin embargo, esta poesía oscila entre la esperanza y la duda, pues se da cuenta de que la conciencia puede ser engañosa, sobre todo cuando se enfrenta a esas creencias que reducen la vida a dos extremos, el del bien y el del mal: "me arrodillé a los pies de la Religión y confesé sinceramente mis pequeñas culpas, mas no aquella, que, a fuerza de sofismas, se había convertido a mis ojos, en una acción laudable (1997: 111). Así, con un toque de ironía, aparece la crítica a aquella manera de pensar la conciencia con relación a ese Otro (con mayúscula) y no como un mirarse a sí misma, sin la imposición de dualidades peligrosas. Podemos leer aquí que no hay ninguna ingenuidad al respecto, el tema es el planteamiento de la conciencia como ese lugar de la intimidad, de la persona confrontada consigo misma, y es ahí donde radica el problema o el espacio conflictivo que pretende indagar esta escritura.

Sin embargo, las ilusiones, además de ocultar o de velar el dolor que parece compartir con la conciencia, ese íntimo lugar, también

ocultan y auspician el ensueño, aunque sólo sea "en la edad feliz de la esperanza":

> Y entonces, en el fondo de mi mente,
> de la ilusión tras el movible velo,
> surgía entre misterios y esplendores
> el encantado Edén de mis ensueños (1965: 15).

Pero, esta escritura no está solamente hecha con la conciencia del dolor, sino que es activada por una confianza que rige todo lo que hay en ella: es la confianza en el lenguaje, que le da la fuerza de querer actuar con la palabra, de ir más allá de la superficie o del velo que impone la sociedad. Confianza en la palabra poética, como en el caso de "Quo Vadis" o de "Nacer hombre", pero también en la más cotidiana y prosaica que actúa en la prensa, como en "Por una enferma". Esta confianza la lleva a obrar, a realizar el acto poético expresado así: "Yo no puedo, no puedo/ponerme la careta del engaño" (1965: 8). Pues es el poeta, el escritor, el que descubre, el que indaga en el interior de las conciencias humanas:

> Buzo audaz que ha probado los embates
> Del oleaje social, el escritor
> Sabe hallar esa perla de las almas,
> Escondida en la concha del dolor (1965: 91).

El lenguaje es el que puede rasgar el velo, para ver o mostrar más allá; es como el oro que con su peso —en el sueño de Doña María de la Concepción de "El velo de la Purísima"— rasga el velo, revelando algo de lo que ella no quiere saber y que precisamente el velo le serviría para ocultar: "Un sueño en que todas las ideas del día anterior se habían enredado y confundido. Concha triste, desalentada, enferma, el velo de la Purísima rasgado por el peso del oro" (1997: 102). Y por eso también, la escritora le pide al poeta que siga con la tarea de ese descubrimiento, de ese develamiento:

> Oh, bardo del dolor! Llegas a tiempo
> Pulsa el laúd, alza la voz profética;
> De las grandezas de la edad presente
> Muestra la falsedad y la miseria....
> . . .
> También tu, tributario de este siglo,
> Tienes el alma y la conciencia enfermas,
> ¡poeta del dolor! Llegas a tiempo

Cantor de la verdad, ¡pulsa esa cuerda! (1965: 15).

Y, finalmente, para cerrar el círculo, vemos cómo ese trabajo de la bordadora —que realiza ese velo que se sitúa como medio y como valla entre la ilusión y el dolor, entre lo que se muestra y lo que se esconde, y lo utiliza para cubrirse pero también para, de alguna manera, expresarse—, trabajo propiamente femenino de bordar y coser, está asociado a la escritura. En el segundo episodio de "Días aciagos", la narradora está cosiendo y sufre las constantes interrupciones de las visitas que la buscan a ella o a su vecino, pero que no la dejan terminar el vestido que se ha propuesto regalarle a una amiga, y de repente recuerda: "-¡Dios mío! Para colmo de angustias me acuerdo de que es viernes y que tengo que escribir una carta urgentísima. ¡La dejaré para el otro correo? ¡Imposible! Van dos semanas que difiero su respuesta... —Dejo la aguja y me dispongo a escribir" (1991:188).

Así, además de encadenarse las interrupciones, se establece una continuidad entre el trabajo con la aguja y la escritura, que no podemos dejar de marcar, pues a lo largo de toda la obra de Zamudio es constante la imagen de mujeres que están cosiendo o bordando, y alrededor de esa actividad van aflorando los secretos de la intimidad —pensemos, por ejemplo, en el poema narrativo "Loca de hierro"— de manera semejante a lo que ocurre con esta escritura. Y las interrupciones que hacen aciago a este día son las de la vida corriente que, a tiempo de alimentar la escritura, la cortan: "Tal es mi desazón y aturdimiento que a tiempo de terminar mi carta le he puesto un borrón. La dejo para borrador y saco copia, pero en este momento se oye un gran tropel de caballos en el patio" (1991: 192).

Así, el coser, el bordar, pero también el escribir, son actividades de reconcentración, que alejan del bullicio cotidiano y que auspician el ensueño y el encuentro con la intimidad. No en vano se trata, en el texto, de la escritura de una carta. El producto puede ser un vestido, un velo o una carta, objetos éstos que siempre dicen o expresan algo de quien los hizo, pero asimismo encubren o esconden el interior o las entrañas. El juego de las cartas es muy explícito en la novela *Íntimas*, construida sobre la base de cartas entre dos amigos y cartas entre dos amigas, pero, a la postre, son las cartas de las mujeres las que descubren toda la intriga que ha expuesto y lastimado la intimidad de Evangelina Paz.

Ahora bien, a partir de esta lógica del velo que al correrse muestra algo, pero que en sí mismo oculta, la escritura de Zamudio en su continuo develar, también oculta algo que quizás está relacionado con su propia interioridad o con su propio cuerpo, algo que permanece mudo detrás de la escritura, y que esa ley moral que la rige también ayuda a cubrir. Así, en su escritura está cifrado, de alguna manera, ese gesto de silencio con el que recibe el homenaje de los intelectuales y la corona de manos del Presidente.

3. Ecos y resonancias

La crítica ha señalado el carácter dialógico en la obra de Zamudio a partir de su única novela *Íntimas*, donde está claramente privilegiado este rasgo (García Pabón 1999). Se trata, pues de una novela epistolar compuesta por dos series de cartas, las de Juan a su amigo-socio, en la primera parte, contándole la visita que hace a la familia de su hermano y las experiencias que tiene con la sociedad cochabambina, a raíz de lo cual deriva una serie de conclusiones sobre la vida matrimonial. La mirada y la misma experiencia de Juan relatan un acercamiento a la sociedad y sus problemas desde afuera. La segunda serie está formada por las cartas de Antonia a Gracia, las que revelan o descubren dicha sociedad, desde adentro, en la intrincada trama de dimes y diretes que se filtran en la intimidad de las vidas e impiden la expresión y realización de los sentimientos, perjudicando de manera especial a una mujer, Evangelina Paz, todo esto sobre el fondo de una sociedad cuyos códigos dificultan las relaciones personales. En el siguiente apartado de este mismo capítulo, "Las suicidas", se indaga sobre estas cuestiones.

Esta clara forma dialógica a través de cartas y la continuidad de una serie de cartas masculinas por otra de cartas femeninas, es sólo una forma explícita de una constante en la escritura de la Zamudio, quien retoma una y otra vez distintos discursos para mostrarlos bajo una nueva luz. El juego de voces y la apropiación de otros discursos, sociales y propiamente literarios, es un rasgo que aflora de muy distintas maneras en la escritura de Zamudio. Se lo puede ver en una perspectiva gradual desde la primera actitud enunciativa que contempla el yo-tú, para pasar luego a sus juegos irónicos, en los que resuenan principalmente los discursos del medio que la rodea, y en una última fase, se puede ver la transformación literaria que realiza de otros discursos, con el recurso al cambio de registro. Este último implica un gesto paródico que resalta en nuestra literatura por que

implica una lectura crítica.

3.1. Diálogo

Leyendo el poema “El eco”, vemos que éste se realiza en forma de un diálogo de pregunta y respuesta. Así también asemeja un diálogo el poema narrativo “Loca de hierro”, en el que la historia se va entramando a partir de las confidencias de Tula a Teresa en el taller de costura. En otro poema temprano, “Horfandad” (*Revista de Cochabamba* 1877), que aparece firmado por Soledad (pseudónimo que utilizó Zamudio), incursiona en un tema muy visitado por el romanticismo, pero con un tratamiento que difiere de esa tendencia, pues ahonda en el sentido de la noción hasta casi revertirla. El poema es un diálogo entre un niño y un anciano, alegorizados como arbusto y tronco o restos de árbol respectivamente. Tanto el niño como el anciano son víctimas de la orfandad, lo cual dirige los sentidos, más que a la orfandad en la desvalida niñez, a una meditación sobre esta condición como propia de la humanidad, proponiendo el diálogo mismo como un compensador de ese sentimiento. Es interesante comparar este tratamiento del tema con el poema “Huérfano” de Ángel Diez de Medina, poema narrativo llevado por una voz poética unívoca que se conmueve ante el dolor, de las circunstancias en que un niño queda huérfano de padre y madre: “Iba a ser madre!.... y ya la suerte ingrata/la vida le arrebata/Sin dejarla gozar de esas delicias... /Morir!....dejando un hijo abandonado,/Y sin haber gustado /De sus puras, dulcíficas caricias!” (1894).

Desde el punto de vista de la insistente caracterización de la obra de Adela Zamudio como romántica, vale la pena ver con detenimiento otro poema temprano “El poeta”, que también aparece firmado por Soledad —distinto al que escribe posteriormente e incluye en su primer libro—. Allí la voz poética, evidentemente, establece un diálogo con el poeta quien va delineando en sus respuestas el ideario del romanticismo:

> ¿Por qué te animas y exitas,
> ¿Hai algo que valga tanto,
> Que haga al hombre verter llanto,
> En esas líneas escritas?
>
> –En este libro, en verdad,
> Hai algo mui grande y santo
> Por que és á la Patria un canto:
> Un himno a la libertad.

Patria! Libertad! Que son
Frecuentemente invocadas
I amenudo profanadas
Por egoísta ambición
Quien su patria sabe amar
I vé tiranos en ella
Vierte esa lágrima bella
Que me has visto derramar (sic) (1876).

En esta forma de diálogo, la voz poética indaga y señala los rasgos del poeta romántico, y desarrolla los motivos dominantes de su poesía, tales como la patria, la fascinación por la muerte y por mundos desconocidos, el ansia de libertad, y la exacerbación del sentimiento. Y aunque tanto el tono como el ambiente que se va creando hacen eco del romanticismo, es interesante notar que la voz poética pregunta a este poeta desde una prudente distancia. Así, si bien está claramente delineada en el poema la postura del romanticismo, la voz poética marca su distancia y se separa de esa tendencia; la describe y la señala. Más aún, podemos decir que este diálogo entre la voz poética y el romanticismo será una constante en la escritura de Zamudio, pues en efecto uno de sus interlocutores privilegiados es esa poética romántica, aunque también lo es la del modernismo, como veremos más adelante.

Ahora bien, su otra composición más conocida, pues forma parte del libro *Ensayos poéticos* (1887), titulada “Poeta” —que en principio llevaba el título de “La idea” y según una de las biógrafas (Taborga 1981) fue escrito después de haberse detenido en la puerta de la casa de Nataniel Aguirre—, también mantiene una distancia de la figura del poeta que, si bien está más alejada de los rasgos del poeta romántico, aparece primero como un ser mítico en contraste con el mundo moderno:

Ni la risa del necio lo confunde
Ni del rico la vana suficiencia,
Al pisar el umbral de los salones,
Quizás por vez primera,
Ostenta en sus modales
La distinción de incógnita nobleza
–¿Quién es?
–El mismo que haraposo un día
Cruzó las playas de las islas griegas (1965: 29).

Para luego estar inserto en el mundo enfermo; por eso la voz poética lo interpela y lo insta a denunciar los males de la época moderna y termina llamándolo “cantor de la verdad”. La concepción del poeta

es algo distinta pues intenta dejar atrás algunas idealizaciones para llevar su acción hacia el mundo real, hacia las entrañas de esa realidad y también tomarla de allí, así dice "Sangre del corazón, –eso es la idea!" (1965: 31). Estos diálogos de la voz poética con el poeta son diálogos de intimidad, así como lo son los de su novela *Íntimas*, o los diálogos que se dan en el confesionario entre Fray Justo y sus confesadas, las dos mujeres casadas, Genoveva y doña Pacífica, en "El milagro de Fray Justo".

Si bien el compromiso que Zamudio tiene con su época es la denuncia, lo que sucede más bien en concordancia con esa "sangre del corazón" es que su escritura, al poner la mirada en lo social, encuentra distintos aspectos de la intimidad. Se enfrenta con las entrañas, y son estas formas del diálogo, el yo – tú en las cartas, en el confesionario o en la poesía, las que hacen posible esa intimidad, ese acercamiento que lleva los problemas del ámbito social, o público, al privado, enfocando siempre con insistencia lo individual, pero las entrañas de lo individual, en su relación con los otros.

Que si la palabra en el siglo XIX fue pasión y también fracaso, como lo señala Rodolfo Ortiz en el capítulo anterior, para Zamudio la palabra poética es pasión que encarna la idea, esa idea que pretende ingresar a las entrañas, como posibilidad de verdad. Pero en ningún caso es fracaso, aunque la escritura de denuncia o social está siempre sesgada por un cuestionamiento conciencial en la intimidad. Así, esta autora, si bien está muy arraigada en el siglo XIX pues mantiene un diálogo con esa época y convive con el romanticismo, por otro lado se acerca al modernismo con ciertos usos del lenguaje, anunciando además con el develamiento de la intimidad un tipo de realismo que pretende unir lo psicológico con los temas sociales, abriendo esos caminos que la palabra tomará en el siglo XX.

4. Ironía

El instrumento más precioso y eficiente que utiliza Zamudio para quitar las máscaras de la sociedad en que le ha tocado vivir, y develar aquello que oculta y acalla esa moral pública, es la ironía. Con ella critica no un orden social mayor, sino la doble moral que ubica al individuo, sea hombre o mujer, nuevamente en esa línea límite entre la sociedad y su interioridad, entre el ser y el parecer. En su escritura, la ironía es el ingenioso instrumento de la verdad que actúa desgastando un estado de cosas, develando lo oculto. Más aún, la ironía tiene la

virtud de devolver al texto su viva contextualidad.

Es sobresaliente en este aspecto la ironía de Zamudio en *Íntimas*, sobre todo en lo que hace al matrimonio, pues resulta finalmente que los hombres son quienes más en serio toman las habladurías y el matrimonio en sí. Además, es un hombre, Juan, y no una mujer quien resuelve su vida con el matrimonio, aunque descubriendo que la sinceridad total no es posible, al final de la primera parte. En cambio las mujeres, aun no siendo casadas, pueden bromear al respecto, aunque finalmente acaben siendo las víctimas propiciatorias de todo ese juego social, en el que se tiene como máximo valor el honor y la virginidad de la mujer.

La reacción de Juan al escuchar accidentalmente la jovial e irónica conversación entre Gracia y Blanca, es la de una "impresión desastrosa", pues "hacían alarde de ligereza", lo cual le obliga a cambiar la buena opinión que tiene de Blanca que "hasta entonces se había manifestado tierna y delicada hasta rayar en sentimental" (Zamudio 1999: 53). Estas impresiones son significativamente semejantes a las que esta novela produce en los intelectuales de su época, sobre todo en Demetrio Canelas que insta a la autora a no "abandonar el cielo de sus divinas armonías para venir a rastrear las bajezas humanas" y le aconseja que "vuelva . . . a pulsar en la mansedumbre de sus horas meditativas, su lira encantada", prefiriéndola siempre poeta que novelista, "sentimental" antes que en contacto con "las bajezas humanas" (Canelas 1990)[4].

Pero la ironía va más allá y se cierne también sobre la religión y las actitudes religiosas; así tenemos en una de las cartas de Juan, el siguiente comentario:

> Seguro estoy de que estas sacerdotisas de su propio culto, para ir en procesión, funcionan ante el altar de su espejo, mucho más tiempo que para ir al baile. Créeme: en este país hay pocas fiestas profanas que no sean religiosas, pero entre todas, ninguna más profana que una procesión (1999: 64).

Esta ironía, que encontramos también en sus cuentos y en algunas poesías, es una forma más elaborada y diferente que aquella que aparece en las cartas, de establecer un dialogismo. Pues ésta permite siempre escuchar dos voces, de alguna manera, opuestas o en conflic-

[4] Las citas son de la conferencia con la que la recibe en Oruro Canelas, cuando Zamudio regresaba de haber estado en La Paz para los Juegos Florales de 1915. Ver "Adela Zamudio en Oruro" en *Correo de Los Tiempos* (11 de Octubre de 1990: Cochabamba).

to. Además esta figura que marca un fino sentido del humor aparece con relación a las más serias instituciones sociales: el matrimonio, la religión, y el hombre como autoridad, y quizás por eso mismo resulta mucho más fuerte el efecto:

> El se abate y bebe o juega
> en un revés de la suerte;
> ella sufre, lucha y ruega;
> ella se llama "ser débil",
> y él se apellida "ser fuerte"
> porque es hombre (cit. en Yolanda Bedregal 1977: 96).

Y aquí es necesario mencionar el poema "Nacer hombre" —al que precisamente pertenece el fragmento citado—, que ha sido leído siempre en clave más seria, por ofrecer la posibilidad de leerse como un manifiesto feminista; pero sin considerar suficientemente que es la ironía la que actúa desestructurando los lugares comunes del discurso social respecto de los roles asignados al hombre y a la mujer. Aquí me gustaría mencionar una lectura que logra proyectar un juego visual y coreográfico interesante del juego de dos voces en este poema: es el video "Nacer hombre" de Danielle Caillet y Norma Quintana (1991), quienes en el planteamiento visual y coreográfico a través de desdobles, superposiciones y contraposiciones hombre/mujer proyectan esta simultaneidad de voces opuestas.

En lo que se refiere al rol de gobierno que se le niega a la mujer, por el que de alguna manera Zamudio reclama en este poema, es interesante leer el siguiente fragmento de la respuesta que alguien envió firmando con una X al periódico *El Heraldo*, en fecha julio de 1917 y con el título "A una dama feminista y radical". Este poema, que recurre al humor, muestra, de manera más elocuente que las notas más racionales de los otros escritores, la manera cómo era leída Zamudio en su tiempo, pero fundamentalmente el contexto discursivo contra el cual ella reacciona y que le da fuerza a su ironía:

> Sabéis vos, como cualquiera
> Pues vivís en la enseñanza,
> Que a imagen y semejanza
> Suya Dios al hombre hiciera,
>
> Dándole por compañera
> A la mujer casta y pura
> *Cuya infernal travesura*
> Motivó que se perdiera
>
> Pero aceptaréis conmigo
> Que *no quedó habilitada,*
> Después de aquella jugada
> Y el consiguiente castigo,
>
> Para actuar de dirigente,
> Pues *si perdió y pierde al mundo,*
> Sería error muy profundo
> O a lo menos imprudente,

Para *el rey de lo creado*

El Paraíso terrenal,
Hizo ella bien o mal
(Ese es punto averiguado).

Dar a corazón *tan tierno*

Como el del Bíblico cuento,
Asiento en el Parlamento
O atributos de Gobierno!...[5]

La Paz, Julio de 1917

Así, para reponer los discursos subyacentes a esta escritura y leer la ironía, es clave el contexto del lenguaje que circulaba en la época con mucha autoridad, y que actualmente todavía goza de buena salud, pues es ahí donde se abre un diálogo indirecto, sesgado por el humor. Al mismo tiempo, este recurso le permite a Zamudio salirse de la dinámica discursiva de su época a través de la risa, del relajamiento de la tensión, lo cual enriquece las connotaciones de sus textos pues contienen en sí mismos la respuesta de sus lectores.

5. Juguetes paródicos[6]

Como queda dicho, la escritura de Zamudio instaura otro juego discursivo más complejo. Si observamos con detalle el lenguaje de sus relatos, lo primero que notamos es que se trata de un lenguaje culto y muy refinado, pero asimismo vemos una intención de hacerlo asequible a la gente corriente, pues busca un registro bajo, correspondiente al lenguaje del hogar y de la escuela, es decir, busca un lenguaje más íntimo. De ahí que no sea difícil encontrar que la voz narrativa esté siempre imbricada con otra voz, con otros discursos. Podemos decir que subyace en esta obra una voz de cuestionamiento o de "traducción" de discursos formales y en esto consisten los procedimientos paródicos que implican una capacidad crítica grande y una importante conciencia del lenguaje y de la literatura.

Esa actitud de traducción a un registro más íntimo hace que esta obra ponga en escena constantemente la tensión entre lo publico y lo privado, ese conflicto entre las formas de lo publico —tradiciones y costumbres cristalizadas en formas— que se han vuelto para Zamudio formas vacías y la impelen a revelar aquello que las sostiene en el vacío: las costumbres individuales que las desdicen y que están

[5] Las itálicas son mías y marcan los núcleos de ese pensamiento masculino.

[6] Me gusta recuperar este término "juguete" que se usaba a fin de siglo para denominar algunas composiciones, así Zamudio escribió "Violeta o la princesa Azul" que es un "*juguete* dramático imitación de un cuento fantástico", en *Peregrinando* (Ed. La Paz: La Paz, 1943) 183.

necesariamente cubiertas o protegidas por el cuidado de lo privado. En realidad, por este lado también resurge esa tensión entre lo social y lo individual, entre las formas sociales y la conciencia individual, entre el lenguaje de la intimidad y los lenguajes más formales. Así, entonces, hay una tensión entre un eco o registro de chisme, en *sotto voce*, que parecería dirigirse a develar aquello que realmente ocurre en el ámbito privado, y otra fuerza que se dirigiría a ocultar aquello para mantenerlo fuera del conocimiento público.

Es esta una característica muy importante de toda la obra y la vida de esta escritora: el desarrollo de una conciencia del lenguaje imbricada con una alta capacidad crítica que podemos decir la lleva a incorporar los discursos que circulan en su época, pero desestructurándolos. Veamos algunos de estos efectos en los "juguetes paródicos".

Por ejemplo, en el relato "El diablo químico" (1991: 95-116) el mito bíblico de la caída del hombre en el pecado está vertido en términos de la ciencia experimental del momento, que se supone más asequible. Así, con cierta ironía, la narradora presenta al diablo, que interviene en la creación momentos antes de la primera tentación y de la caída, ingresando en el laboratorio en el que están los frascos con las cualidades y defectos humanos y sus derivaciones, para alterar su composición. Este cuento desarma el lenguaje y la lógica religiosas, a partir del lenguaje de la ciencia, y lleva a reflexionar sobre la continuidad que existe entre defectos y cualidades humanas. Con lo cual queda explícita la postura crítica de la autora, que supera el moralismo simplista en este juego con ambos discursos.

De manera semejante, el relato "La reunión de ayer" (1991: 75-94)[7] toma la forma de una fábula para desarmar el discurso del progreso, de la modernidad y de la ciencia, al poner en boca de los animales una crítica a la explotación humana del trabajo ajeno, a la desigualdad social, a las leyes que están tan distanciadas de las prácticas, pero también a la interminable capacidad de idealización del ser humano. Dice el águila: "Una sola facultad constituye la diferencia esencial entre su naturaleza y la nuestra: nosotros no concebimos lo que no es dado alcanzar. Ese anhelo insaciable que lo conduce siempre adelante, es su superioridad, pero también es su martirio" (89). La simplicidad de la forma de la fábula, forma de relato apta para niños,

permite acceder al discurso positivista, pragmático y optimista de la modernidad, que era la fascinación de esas generaciones, criticándolo sin embargo al mismo tiempo.

También el lenguaje literario cae en esta máquina crítica, "El capricho del canónigo" (1991) se lee en principio como un relato de amor y amistad, para descubrir finalmente que es una puesta en escena del lenguaje rebuscado, altisonante y vacío de significados, que se le atribuía al modernismo. Pero lo que destaca en este cuento es el juego por el que la autora lleva las peripecias hacia un simple juego de nominación. Después de plantearse una tensión entre los pretendientes, el "canónigo" elige el marido para su sobrina Ninfa en virtud de la buena combinatoria estética y semántica que se pueda lograr entre el nombre de su sobrina y el del novio, así finalmente puede presentarla como "Zoila Ninfa Hermosa de La Fuente". Hay una alusión más directa aun al modernismo en los nombres de los amigos que se disputan esta ninfa: Rubén y Darío.

Pero si de aquí se deduce una necesidad de que el lenguaje no se reduzca a lo formal, en "Como miente la historia" (1991) encontramos otra arista de la visión del lenguaje. La propuesta es que el lenguaje puede ir más allá de la moral, en todo caso de esa moral formal que parece reinar en la sociedad, pero no de esa ley moral que la rige. Este relato tiene un ambiente muy parecido al de *Íntimas*, pero el interés se desplaza a otro punto, al de una mentira que resulta virtuosa porque une a dos familias y hace posible una relación amorosa que alguien quiere prohibir. Es otra manera de contestar paródicamente a los discursos moralistas de la época.

Sin embargo, y para no quedar solamente con esa crítica unilateral de Zamudio al modernismo, es necesario considerar otro de sus relatos, "El Vértigo", uno de sus mejores a mi parecer, ya que tanto el lenguaje como la estructura logran una gran armonía. El cuento utiliza el lenguaje preciso de la biología y la observación propia de la ciencia sociológica para internarse en el mundo remoto e inaccesible de los insectos, haciendo gala de los usos modernistas:

> Aquí y allá se pavoneaban los himenópteros bronceados, entre los cuales descollaba el Tábano zumbón; y en fin, en todas partes, la turba alegre de pi-

[7] Este cuento fue publicado por primera vez en *El Heraldo* de Cochabamba en 1894.

> lluelos, los Mosquitos, igualmente malignos y zumbones. Diseminados en la inmensa muchedumbre avanzaban también, un poco temerosos de un golpe inesperado de la policía, los socialistas de baja estofa: Polilllas, Saltamontes y Gorgojos, y sus audaces colaboradoras: la Altisa y la Filóxera (1979:64).

Así como la narradora, desde una perspectiva humana, imprime sus criterios al percibir ese mundo diminuto e imperceptible, así también el Grillo bohemio que al anochecer llega a unas ruinas, y después de escuchar las explicaciones de su guía, el escarabajo, acerca su oído a lo que fue un oído humano queda impreso con el vértigo y la locura que le producen el escuchar y percibir, toda esa "vida interior, subjetiva, recóndita, que seguía vibrando intensa y dolorosamente". Este juego de "impresiones" de lo humano en lo zoológico de alguna manera evoca también estos juegos entre uno y otro discurso que realiza Zamudio al interpretar uno con el lenguaje del otro.

Finalmente, en esta misma vena que utiliza recursos narrativos y discursivos para realizar una crítica podemos considerar los distintos relatos de Zamudio que ponen en primer plano los sentimientos maternales de mujeres que no son madres biológicas, como por ejemplo "A Buenos Aires" o "Corazón de mujer" —que se publicó anteriormente con el título "Una madrastra"—. Una ligera revisión de las revistas de fines del siglo XIX y de principios del XX permite observar la gran preocupación de los intelectuales respecto de la educación de las mujeres, a quienes se considera sólo dentro del matrimonio y como madres de familia (García Pabón 1998: 95-108). Este discurso se filtraba en todo el lenguaje de la época y Adela Zamudio lo cuestiona con su propia vida y con su personalidad. Recordemos que Pierini como argumento fuerte para descalificarla con relación a la misión educativa menciona el que no sea casada ni tenga hijos. Estos cuentos retoman un discurso semejante para desarmarlo al presentar personajes femeninos que, si bien no han sido madres biológicas, están dotados de mejores sentimientos maternales y posibilidades de educar a los niños. En "A Buenos Aires" (1991), Clara renuncia a su gran ilusión de irse a Buenos Aires por no abandonar a un niño huérfano que es maltratado por sus parientes, logrando al final llevárselo con ella; en "Corazón de mujer" (1991) se observa a una madrastra cuidar tiernamente de un pequeño, y en *Íntimas*, Gracia que es el personaje central, aparece como más responsable y afectuosa con los hijos de su hermana que ella misma. En breve, los personajes femeninos son valorados con relación a la maternidad, y a la protección de la niñez,

aunque no sean madres biológicas. De esta manera, Zamudio intenta afirmarse y afirmar a la mujer como persona íntegra e independiente, aunque siempre con rasgos maternales, no necesariamente madre y esposa como la quería el discurso vigente de la época. Y quizás sea en este aspecto en el que su escritura revela más de ella misma, de su propia vida.

La obra literaria que ha dejado Adela Zamudio es un testimonio de las formas reflexivas con las que mira su época, pero de manera especial de cómo utiliza y desarrolla un lenguaje propio para realizar una escritura que si bien la hizo famosa, todavía no ha sido incorporada con las posibilidades de lectura que ofrece. Creo que la actualidad de esta escritora y su proyección hacia el siglo XX consiste en esta peculiaridad de su lenguaje y en la conciencia crítica que tenía respecto de su época al trabajarla como lenguaje, esa materia escurridiza pero esencial al ser humano.

2. Las suicidas: Lindaura Anzoátegui de Campero, Adela Zamudio, María Virginia Estenssoro, Hilda Mundy

Virginia Ayllón
Cecilia Olivares

El coraje y la valentía seguramente son atributos de los suicidas, es decir, de aquellos o aquellas que de manera premeditada realizan actos que los condenarán no necesariamente a la muerte física, sino a ser protagonistas privilegiados de conjeturas y maldiciones debido a su atrevimiento de cortar los hilos vitales sin ser Parcas, sin tener atributo divino alguno.

Pero jugar a ser Parcas suena llamativo, aunque la Parca sea una divinidad temible. Algunas mujeres suicidas por valientes han jugado siempre a la divinidad maldita, a la divinidad castigada. Prefirieron ser Lilith a Eva y, mejor, Eva que María, brujas antes que aburridas damicelas, soldadas antes que enfermeras, y novelistas antes que deliciosas declamadoras de salón.

Este ensayo se acerca a la vida y obra de cuatro escritoras bolivianas que se suicidaron frente a la sociedad, que aceptaron, cada una a su modo, ponerse en boca de los demás, o sea, hacerse palabra pública. Unas más que otras sufrieron su atrevimiento, pero las cuatro optaron por caminos vedados en su época, aunque fundadores para la historia, la literatura y la vida de las bolivianas. Unas más que otras cumplieron con el "rol femenino", pero todas ellas escaparon hacia la escritura; se dolieron, gritaron y también se mofaron desde el texto. Al ser mujeres escritoras reprodujeron la histeria propia de las mujeres, conformadas para ser y no ser; ser deseadas como Eva y castigadas por no ser María; ser apreciadas como María y despreciadas por no ser Eva. Unas más que otras provocaron admiración y odio (llámese ira), y es ya sabido que la indiferencia es también una forma de odio.

1. Lindaura Anzoátegui: la primera dama escritora

Juana Azurduy de Padilla, soldada, coronela, encarna para muchos la valentía de las mujeres, pero para una primera dama, esposa de un presidente del siglo XIX, encarnó la posibilidad de la escritura. Lindaura Anzoátegui la plasmó en el papel y a la valentía guerrera de Doña Juana le opuso, o, más bien, le completó la ternura, el amor, la abnegación. Finalmente, Juana debía ser mujer, no tan sólo guerrera.

Lindaura Anzoátegui fue ella misma una mujer guerrera: nació en 1846 en el Valle del Tojo (limítrofe entre Tarija y Potosí). Antes de cumplir 16 años ya había perdido a su único hermano, a su padre y su madre. Sus hermanas y ella pasaron al cuidado de una hermana mayor y su esposo; por esa época comenzó a escribir ensayos literarios y poesía influida por el romanticismo en boga. En 1871 se casó con el general Narciso Campero, a quien acompañó a Europa cuando fue nombrado ministro plenipotenciario en Francia e Inglaterra. A su vuelta a Bolivia, en 1874, y según el relato de José Macedonio Urquidi,

> los azares de la política y lo precario de la situación económica, por los eventos que envolvieron a su digno esposo, que tomó parte activa en los negocios públicos hasta *caer* con el legalista presidente Frías, traicionado éste por el general Daza, *siempre* la hallaron animada de rara entereza de carácter, a prueba de vicisitudes (1919: 83).

Cuando en plena guerra contra Chile, Campero fue nombrado presidente (1880), Lindaura Anzoátegui se dedicó a organizar eventos cuyos ingresos se destinaban a los heridos de guerra; visitaba los hospitales, atendía solicitudes de habitantes de todo el país, se ocupaba de la correspondencia de su marido. Durante su gobierno (hasta 1884)

> fue una gran colaboradora de su esposo, y posiblemente a la influencia de ella se debe el proyecto de reforma de la constitución que presentó el General Campero en el que consideraba por primera vez la necesidad de igualdad de derechos políticos de la mujer, equiparando el derecho a voto de ambos sexos (Paredes de Salazar 1965: 28).

Y eso es lo que se sabe de Lindaura Anzoátegui, que escribió *En el año 1815* (1895), *Huallparrimachi* (1892), *Luis* (1892) y *Manuel Ascencio Padilla* (1909), es decir, novelas casi cívicas, casi patriotas; episodios históricos que compuso después de 1896, año de la muerte de Campero. Pero Lindaura publicó también ¡*Cuidado con los celos!* (1893), *La madre* (1891), *Una mujer nerviosa* (1891) y el libro de estampas populares *Cómo se vive en mi pueblo* (1892), escritos en la época que transcurrió entre su regreso de Europa y la presidencia de su marido. En estas últimas, el motivo cívico no es el predominante y sí más bien el "ser mujer". Estas novelas de la Anzoátegui son detallados prospectos de lo que la sociedad boliviana del siglo XIX estableció como el deber y el ser mujer. Abnegación y sacrificio son dos de los atributos femeninos más desarrollados por la Anzoátegui en tramas en las que las mujeres cumplen a cabalidad sus papeles de cuidadoras, por un lado, y de víctimas, por el otro.

Así, por ejemplo, en *Una mujer nerviosa,* la protagonista es una joven esposa que se dibuja como antítesis de lo deseado por la sociedad: su nerviosismo hace de ella una madre desalmada, esposa frívola y nuera detestable. Pero, consciente o no, la estructura (que no el narrador o narradora, ya que la noveleta, lo mismo que *La madre*, se construye exclusivamente con base en los diálogos de los personajes) de esta noveleta deja escapar algunos elementos que permiten entrever el malestar de la autora frente a cierto tipo de mujeres criadas para parecer débiles, y frente a la manipulación —ejercida por ellas mismas— de su único destino aceptable: el matrimonio y la maternidad, para los cuales no están preparadas. A la vez, la "mujer nerviosa", sin dejar de ser frívola, planteará su derecho a tomarse tiempo para leer, protestará por la intromisión de su suegra en los asuntos de la familia, etc. Eloísa no es una heroína; en todo caso es el antiprototipo de la mujer del XIX, pero representa un buen motivo para poner en claro los deberes de la mujer, aunque resbalen ciertas molestias frente a dicha preceptiva.

Por su parte, *La madre* es una noveleta construida con la lógica de la novela rosa y su propósito evidente es la explicitación del sacrificio como un atributo tan deseable como obligatorio en la mujer. Esta madre viuda sacrificará el amor correspondido, entregando su hombre a los brazos de su única hija en pos de la felicidad de esta última. Se trata de una tragedia que establece muy bien, casi paso por paso, lo que es el sacrificio y hasta dónde debe llegar, aunque el límite sea la muerte.

Ahora bien, de todas estas obras románticas, dos son las que permiten a la Anzoátegui explorar y plantear nuevas zonas discursivas. Nos referimos a *Cómo se vive en mi pueblo* y ¡*Cuidado con los celos!* La primera está construida, como su subtítulo lo indica, con base en "cuadros de costumbres", sean éstos de una chichería, un diálogo entre el corregidor y el cura, otro entre dos mujeres, otro entre compadres. Al igual que las anteriores, no tiene un narrador o narradora explícito/a y, por lo tanto, los diálogos van dibujando a personajes y situaciones. Estos cuadros se refieren a lo que podríamos llamar genéricamente "lo popular" y el habla imitada provoca un rechazo inmediato en el lector, ya que la pretensión realista carga la novela con jerga de chichería, insultos, y otros. Todo ello adobado con escenas de peleas entre hombres o mujeres, coimas y prebendalismo (¿cómo accedió la escritora, primera dama, a estos mundos?); decorado con estrofas de

bailecitos criollos que no logran inculcar musicalidad ni a la narración ni a los personajes. Esta prueba de aguante llega hasta el mismísimo fin de la novela, en cuyo epílogo, además de producir cierta tranquilidad en el lector, se devela, finalmente, el objetivo perseguido por la autora al escribir un texto de este tipo:

> Si has tenido suficiente valor, lector carísimo, para llegar hasta la última línea de esta tan verídica como compendiada historia, quedarás convencido de que para pasar una temporada de purgatorio en esta transitoria vida, no tienes más que venirte al pueblo de este —tu fiel y agradecido amigo-— El Novel[8].

Es claro, entonces, que el objetivo es mostrar "en vivo y seco" lo que la autora consideraba las miserias de la sociedad que le tocó vivir. Y en la lista de los oprobios detallados, es interesante anotar que la Anzoátegui hace que sus personajes desprecien, de manera muy burda, dos instituciones que empezaban a tornarse en claves políticas para la naciente República: la iglesia y la democracia electiva. De este modo, la primera dama escritora —ella misma partícipe de ambas instituciones— demarca el espacio de conquista de estas dos instituciones sobre la identidad femenina. Y, es preciso reconocerlo, fue ella una de las que inició la interrogación sobre ambas.

¡Cuidado con los celos! es posiblemente la novela más lograda de Lindaura Anzoátegui, porque cumple con los requisistos del género, pero fundamentalmente porque en ella se encuentran proyectos políticos tanto sobre la mujer como vinculados al indigenismo. Ambos con una moralidad centrada en los celos. En esta novela, las relaciones entre las mujeres arman la trama: una madre y una hija separadas por los celos del padre; la hija y la criada unidas por la idealización que hace la una por el mundo de la otra, idealización bañada también por los celos.

La novela se desarrolla en dos espacios geográficos separados —la ciudad y el campo—, cuya única tenue ligazón está constituida por los citadinos que viven en sus propiedades rurales. Pero la lógica de ambos es totalmente divergente. En la ciudad se explicita sobre todo la construcción del deber ser de la madre a través del espacio privado. Posiblemente por esto la ciudad concluye en la casa como espacio del dolor materno. En tanto lo que sucede en el campo es pródigo como el propio espacio geográfico que lo soporta: el Chaco chuquisaqueño.

8 Este fue el seudónimo que utilizó Anzoátegui para publicar su obra. Volveremos sobre esto más adelante.

A su vez el campo soporta tres temas: el de la cotidianidad de la casa de hacienda, el del Chaco selvático y, sobre todo, el de las relaciones de los criollos citadinos con los indios.

Es muy rica la narración de la Anzoátegui en lo que se refiere a esa zona del Chaco boliviano y llama la atención el conocimiento detallado y vívido de esta región desconocida para gran parte de la nación en el siglo XIX. Es llamativo que cierta crítica (ver, por ejemplo, Finot 1964: 198) haya calificado a *Juan de la Rosa* de Nataniel Aguirre y *Huallparrimachi* de la Anzoátegui como las dos únicas novelas del XIX que habrían tratado lo evidentemente nacional. Esta crítica entiende lo nacional como el paisaje —que incluye a sus habitantes—. Dicho criterio surge de la comparación hecha entre ambas obras y las de autores contemporáneos, las que, según la misma crítica, tejían argumentos y espacios románticos sin explicitar lo evidentemente nacional, es decir, sin demarcar el territorio y los habitantes. Tales obras no contribuían al proyecto de construcción nacional y, por lo tanto, carecían de valor.

Ahora bien, lo novedoso de *¡Cuidado con los celos!* radica en el planteamiento de algunos rasgos de lo que después (con Clorinda Matto de Turner) sería el indigenismo, a través de la sublimación de lo indígena, de la calificación positiva de sus rasgos constitutivos en contraposición de lo criollo. No solamente porque la hija, criolla, explicita las bondades del indio, sino también porque el dibujo de lo indio está evidentemente idealizado.

Finalmente, otro rasgo importante de la novela en cuestión es que la autora trata el tema de los celos como un tema universal que desencadena tragedias, independientemente de los sectores sociales donde se presenten. Así, madre e hija son separadas por los injustificados celos del padre, pero también el drama se desata por los celos que la criada indígena siente hacia la "señorita" debido a los sentimientos que ésta produjo en su pretendiente: otro indio. El tema de los celos logra juntar dos ámbitos hasta ahora separados: la madre y el indio, ya que ambos tendrán como rasgo definitorio el sacrificio como un deber ser. El sacrificio de la madre y el sacrificio del indio son dos caras de la misma moneda: el "otro" sujeto debe tener como base de su identidad la inmolación.

Lindaura usó dos seudónimos: El Novel y Tres Estrellas, aunque, con este último firmó solamente *Manuel Ascencio Padilla*. En cambio,

El Novel es el distintivo de la autora. Posiblemente adoptó el mismo como algo propio de la época. Recordemos que George Sand y George Eliot hacían noticia en la Europa del XIX y nuestra autora fue testigo de ello durante su estadía en Francia e Inglaterra en 1871 como esposa del embajador boliviano. Lo que sí es llamativo es que haya escogido un nombre que hace referencia a lo nuevo pero también a lo inexperto. Recoge y conjunta en su firma el autoreconocimiento y la autocrítica.

2. Adela Zamudio: la soledad fundante

Adela Zamudio, narradora, poeta, ensayista fue aclamada y "coronada" en vida; sus biógrafos le han adjudicado las virtudes de excelsa e ilustre y su obra ha sido calificada de original, elevada, armoniosa, penetrante y armónica, a más de tierna y conmovedora. Sin embargo, cuando Adela Zamudio hace un recuento de su vida en carta a Alcides Arguedas, escribe que su biografía "puede reducirse a tres renglones":

> Nací en Cochabamba, creo que el 55 o 56. No tengo mi fe de edad. He pasado mi juventud a la cabecera de una madre enferma y mi edad madura como mi vejez, luchando penosamente por la vida. Mi madre, doña Modesta Ribero de Zamudio, fue paceña. Nieta de portugués por línea paterna y de francés por línea materna. Mi padre, Adolfo Zamudio, nació en Lima, de madre ecuatoriana y padre argentino. Mi abuelo don Máximo Zamudio figura en la lista de los próceres de la independencia argentina (cit. en Cajías 1996: 24)

Efectivamente despacha su vida en tres renglones y le dedica el doble a establecer su genealogía. A pesar de haber sido reconocida en vida como escritora, como maestra y por sus incursiones en polémicas sociales, escoge de entre su experiencia centrarse en un linaje que legitimiza su "ser" desdeñando todo su "hacer".

Este fenómeno de "inferiorización", aunado a una "ansiedad ante la autoría", marcó su vida y su obra[9]. No es casual que escogiera un seudónimo para firmar sus primeros poemas, y que éste fuera "Soledad". Las autoras del siglo XIX, plantean Sandra Gilbert y Susan Gubar, como la mayoría de las mujeres en una sociedad patriarcal, experimentaban

[9] La "inferiorización" de las mujeres se refiere a los fenómenos o elementos vinculados a la psicología de las mujeres, que viven en una sociedad dominada por estructuras materiales y de pensamiento predominantemente masculinas. (Gilbert y Gubar 1979: 50). La "ansiedad ante la autoría" se refiere a la ansiedad que le provoca a las mujeres escritoras hacerse cargo de cierta autoridad "que por definición no es adecuada a su sexo" (51).

su género, el ser mujeres, como un “doloroso obstáculo”:

> De ahí la soledad, la alienación de sus predecesores hombres y la búsqueda de precursoras y sucesoras mujeres, su sentimiento de necesitar un público lector femenino y su temor ante el antagonismo de los lectores masculinos (1979: 50).

Todos estos fenómenos se encuentran en la obra y vida de Adela Zamudio, quien a pesar de ello escribió, creó, enseñó y polemizó con la sociedad de su tiempo.

Según su biógrafo Augusto Guzmán, Adela Zamudio nació el 11 de octubre de 1854. De Cochabamba, donde pasaban unos meses cuando nació, su familia volvió a Corocoro, centro minero donde vivió durante sus primeros seis años. De ahí fueron a vivir a Cochabamba, de donde nuestra autora no salió sino hasta los 61 años para ir La Paz a presidir los Juegos Florales de poesía de 1915. Antes de haber cumplido los 20 años, sus versos ya circulaban entre amistades y conocidos, y desde 1877 comienzan a publicarse en el primer periódico de la ciudad, *El Heraldo*, todavía firmados por “Soledad”.

Entre sus primeros poemas (Guzmán 1986: 26) está el dedicado a María Josefa Mujía, poeta ciega y una de esas precursoras de que hablábamos antes. Reconociendo el desvalimiento y aflicción que provoca la ceguera, el yo del poema se hermana con María Josefa Mujía (30 años mayor), señalando que incluso para una joven afortunada como ella “nada en la tierra existe/que llene el grito de mi alma”.

Diez años después de que comienzan a publicarse sus poemas en *El Heraldo*, aparece *Ensayos poéticos* —firmados ya con su nombre—, editado en Buenos Aires en 1887, cuando Adela Zamudio contaba 33 años. Entre los poemas incluidos está el que es tal vez el más conocido y antologado, “Nacer hombre”, que refleja su inconformidad con la situación de las mujeres, en contraste con los privilegios de que gozan los hombres, sólo por ser eso, hombres:

> Si alguna versos escribe
> -—”De alguno esos versos son
> que ella sólo los suscribe”;
> (permitidme que me asombre)
> Si ese alguno no es poeta
> ¿por qué tal suposición?
> -—Porque es hombre.

Alrededor de estos años Adela Zamudio funda una academia de

dibujo y pintura para niñas y señoritas; ella misma pintaba y dejó varios cuadros, principalmente de paisajes. Al mismo tiempo comienza a dar clases en el nivel primario, pues para las mujeres no existían estudios secundarios. En 1905 es nombrada directora de la Escuela Fiscal de Señoritas, recién fundada, y debe cerrar su academia de dibujo.

En 1903 publica en *El Comercio* un poema con el que comienza la historia de sus polémicas. El poema "Quo vadis?" (¿A dónde vas?) es "fuerte, duro, afilado como un estoque", en palabras de Augusto Guzmán. Se trata de una crítica feroz al lujo e hipocresía de la Iglesia católica, así como a la falta de fe de muchos feligreses. Como era de esperarse, en Cochabamba se levantó un revuelo por el atrevimiento de Adela Zamudio: se recolectaron firmas para una carta de desagravio al Papa, quien seguramente ni se había enterado de la existencia del poema, que entre otras cosas se lamentaba de las transformaciones sufridas por la jerarquía suprema de la Iglesia a lo largo de los siglos:

> Allí está Pedro. El pescador que un día
> publicó la pobreza y la humildad,
> cubierto de lujosa pedrería
> ostenta su poder y majestad.

En realidad no es un poema muy logrado, y seguramente fue poema y no ensayo debido a lo espinoso del tema que, presentado en forma poética, podía suavizar su ataque.

Sus primeros cuentos "aparecieron" hacia 1901 y sólo fueron publicados como libros quince años después de su muerte (Guzmán 1986: 69), divididos en *Novelas cortas* (1942) y *Cuentos breves* (1943), división totalmente arbitraria. Vale la pena aquí reclamar una edición de las obras completas de Adela Zamudio, que diera, por lo menos, noticia de la cronología de sus narraciones y de sus poemas.

Mientras tanto, Adela Zamudio continúa con su trabajo de maestra y directora; han muerto su padre y madre y varios de sus hermanos y hermanas y ella, que nunca se casó, se queda al cuidado de los hijos de su hermana. Escribe y publica no sólo poesía, teatro, narrativa, ensayo, sino textos pedagógicos y sobre pedagogía, así como artículos periodísticos en los que denuncia "la hipocresía que rodea las manifestaciones públicas" (García Pabón 1999: vii) de las instituciones católicas.

En 1913 aparece *Intimas*, su única novela y el año siguiente emprende por diligencia y tren el único viaje de su vida como adulta. Va invitada a La Paz como mantenedora de los Juegos Florales —pronuncia un discurso sobre la poesía, después de la premiación de los poetas ganadores—. En 1914 se publicó en París su segundo libro de poemas, *Peregrinando*, que incluye entre otros, dos largos poemas narrativos —"Solo en el mundo" y "Loca de hierro"—: poemas que "revelan su inclinación a la novela como reconstrucción imaginada del vivir humano" (Guzmán 1986: 94).

Diez años después, cuando ha sido obligada a retirarse de su carrera en el magisterio, recibe un reconocimiento nacional —que ella califica de "duro trance" (Guzmán 1986: 152)— en la forma de su coronación. Representantes de instituciones educativas, poetas y gobierno la homenajearon y, para finalizar, el presidente Siles le colocó una corona. A pesar de ello, la autora tuvo que vivir sus últimos días con los pocos recursos que significaba su pago de jubilación, pero siguió escribiendo hasta el final diversos textos que todavía están inéditos.

Murió a los 73 años, en 1928, "libre ya del suplicio de la vida", "ausente, pero no perdida" (fragmentos de "Mi epitafio").

2.1. *Íntimas* y "El vértigo"

Sobre la obra de la Zamudio podemos decir que si Lindaura Anzoátegui percibió y apenas atisbó la relación entre el discurso de la iglesia y la situación de la mujer, fue Adela Zamudio la que le puso nombre y apellido a esta dupla determinante de la política pública y de la vida privada. No es raro, por ello, que los dos poemas más conocidos de la Zamudio, "Quo vadis" y "Nacer hombre", sean precisamente los que trasuntan su proyecto político sobre la iglesia y sobre la mujer. No es raro tampoco que precisamente hayan sido estos dos poemas los que le valieron la crítica (ojalá literaria) acre contra sus planteamientos y, de paso, contra su persona. Y es que Soledad no tenía —a diferencia de la Anzoátegui, por ejemplo— dos vidas. Ella misma encarnó sus planteamientos y, de ese modo, vivió una vida de suicida hasta las últimas consecuencias.

De su vasta obra narrativa, nos interesa destacar dos piezas, las que a nuestro parecer dibujan tanto la estrategia política cuanto narrativa de la Zamudio. Nos referimos a su novela *Íntimas* y a su cuento "El vértigo" (de *Cuentos breves*).

Íntimas es, sobre todo, el desarrollo de un proyecto de identidad femenina (y en esto coincidimos con el notable trabajo de Leonardo García Pabón, que introduce la segunda edición, 1999, de la novela) armado con base en el encuentro y colisión de lo público con lo privado, o, para ponerlo en otros términos, de lo público como normativizador de lo privado.

Es importante además anotar que *Íntimas* es un tratado sobre la imposibilidad del amor y el matrimonio en una sociedad que separa en lugar de acercar a los sexos, una sociedad que destina a la soledad a los seres honestos y sinceros (los suicidas). En esto, la Zamudio alarga la mano a la Beauvoir, quien sistematizará esta idea en su *El segundo sexo*. Así, en algún momento de la novela se afirma: "Queremos que nuestra unión sea la unión de dos almas, no la soledad de dos en compañía". Ahora bien, esta noción de imposibilidad está siempre bañada por las convenciones que rodean la vida de las mujeres, provenientes, en gran medida, de las concepciones y enseñanzas de la Iglesia católica. De ese modo, Adela Zamudio logra, al fin, establecer las razones más profundas de lo que la Anzoátegui apenas apuntó como primera percepción.

Pero la novela es también un proyecto narrativo a través de dos estrategias: la comunicación epistolar y la característica dialógica del narrador. Sobre el primer punto, coincidimos otra vez con García Pabón en cuanto a que este vehículo permite hacer público lo privado, politizar lo privado, diríamos nosotras. Más que develar lo que sucede con los individuos, la carta, hecha pública, introduce lo privado en la agenda política, no tanto de la constitución de los sujetos como de la constitución de la sociedad misma. Es decir, se construye la nación desde la otra orilla, desde el margen, el borde.

Esta es otra característica de la actitud suicida de las escritoras quienes, posiblemente, por estar ubicadas como mujeres "al borde de la razón", es decir, al borde del fundamento social (pero nunca afuera, por ello, habitantes de dos casas, hablantes de dos lenguas, la oficial y la del borde, es decir, la del des-orden), son, como afirma la crítica feminista chilena Nelly Richard (1993), las más proclives a la visita de lugares fronterizos. Por ello su escritura conforma un espacio de contrabando, de incorporar lo que no es propio, lo que rompe la lógica, lo que molesta. Y, entre estas escrituras de contrabando que han sido

practicadas por las mujeres, están precisamente la autobiografía, el testimonio, el diario y la epístola.

La molestia causada es grande y la crítica acudirá, no sólo a la obra —descalificada de inicio por ser un producto de contrabando—, sino también a la escritora. Concebida la escritura de mujeres como una extensión de sí mismas, la soltería de la Zamudio y su "soledad" fueron motivo suficiente para concluir que su obra era, al fin de cuentas, una extensión de sus arrebatos y resentimientos de soltera. Ya había sucedido con otras escritoras en otros confines y, para ello, la crítica decimonónica y de inicios del siglo XX contaba con la memorable ayuda de la "ciencia", que aún debatía si las mujeres y los negros eran o no personas.

Pero decíamos que Í*ntimas* tiene también otra estrategia narrativa que es la característica dialógica del narrador. Como apunta García Pabón (1999), esto se evidencia en la división de la novela en dos partes: la primera constituida por cartas escritas por hombres y la segunda por cartas escritas por mujeres. Y es cierto que la escritora logra dos niveles diferentes de mirada a las relaciones entre los sexos aunque, creemos, no logra todavía concebir dos formas diferentes de escritura que hacen a dos diferentes sujetos. Este logro lo veremos muy claro en la novela *El cuarto mundo* (1988) de la chilena Diamela Eltit, quien, con la misma estrategia, dividiendo la novela en dos partes, la primera estructurada por un narrador masculino y la segunda por una narradora femenina, logra, no tan sólo la mirada diferente al mismo hecho, sino, y sobre todo, la escritura diferente. Así, la primera parte es lógica, cronológica. En tanto la segunda es desordenada, caótica. Pero entre ambas obras hay por lo menos 80 años de distancia y la una se ubica en pleno romanticismo, mientras que la segunda en pleno postmodernismo. Sin embargo, es curioso observar esta estrategia en dos escritoras que marcan hitos en la escritura de mujeres.

Ante la crítica masculina (no había otra) tan poco favorable, la Zamudio responde, entre otras cuestiones, que "es natural" que se consideren sus versos superiores a su novela —éste había sido un argumento esgrimido contra la novela—, pues una novela requiere un trabajo que debe sostenerse a lo largo de años y por ello "no hay, según mi opinión, una sola novela nacional que merezca el nombre de tal". Defiende, por otro lado, el tema, sencillo y limitado, de su obra,

recordando que *Un corazón sencillo* de Flaubert sobre "la vida de una criada fea y pobre de espíritu" es tan "fuerte y completa" como las demás novelas del escritor francés (Guzmán 1986: 124).

En esta su respuesta a Claudio Peñaranda (uno de sus críticos; el otro fue Demetrio Canelas), publicada en el periódico *La Mañana*, encontramos por lo menos dos de los elementos mencionados por Gilbert y Gubar como característicos de las escritoras del siglo XIX: reconoce que la novela está dirigida a un público lector femenino, y rechaza formar parte de la tradición masculina de novelistas, pues no cree que existan novelas "nacionales" dignas de ser consideradas como tales. Pero, al mismo tiempo, subraya que la novela requiere de un trabajo prolongado, que ella, claramente, llevó a cabo, y finaliza aliándose a Flaubert —¿comparándose con él?—, escritor que demostró una particular sensibilidad para adentrarse y transmitir los sentimientos de las mujeres.

Antes de 1913 y durante esos trece primeros años del siglo XX, habían publicado novelas en Bolivia Alcides Arguedas (*Wata-Wara* 1904), Armando Chirveches (*La candidatura de Rojas* 1910), Jaime Mendoza (*En las tierras del Potosí* 1911) y Demetrio Canelas (*Aguas estancadas* 1911). Es claro que considera que ninguno de estos novelistas escribió la "novela nacional" que a ella le exigían los críticos.

Por otra parte, de entre sus narraciones breves, "El vértigo" es la más intrigante de Adela Zamudio. Si bien su cuentística se desenvuelve en varios registros, éste se presenta único en toda su producción. Recordemos, antes, que el tema de la mujer y las relaciones entre los sexos está presente en sus cuentos como también esa presente la preocupación moral. Ha escrito cuentos preciosos como "La conciencia" o "La felicidad", que trazan el proyecto moral de la autora; hay otros como "Fragmento", que recuerda la cuentística de Katherine Mansfield, y está "El primer tren", que adelanta la escritura de Hilda Mundy.

"El vértigo" es la maravillosa narración de un grillo que enloquece al conocer el alma humana. Tiene un ritmo particularmente acumulativo de emociones y percepciones; su lectura puede provocar un éxtasis por este ritmo que va *in crescendo* hasta el final de la narración, misma que corona el cuento de manera magistral. Zamudio trabaja en este cuento la oposición vida y muerte a través de otra superficie que es la contraposición naturaleza-cultura.

El ritmo es romántico por esencia ya que va presentando, casi didácticamente, una fiesta en la que los insectos celebran la llegada de la primavera. Cercano al cuento infantil, esta parte le sirve a la narradora para dibujar las clases o, más bien, los tipos sociales: están los insectos trabajadores, los holgazanes, las hermosas, los feos. Con la misma lógica didáctica, la narradora inicia su verdadera estrategia narrativa a través de dos elementos: por un lado, el grillo asimilado al tipo bohemio, ausente de la fiesta, aunque enamorado frustrado de la reina del corso. Por otro lado, el hallazgo de una calavera humana que, en el mundo de lo diminuto destaca no tan sólo por su tamaño cuanto por su pasado, por haber sido soporte de un cerebro humano. Y es éste, precisamente, el lugar, el momento en que la narración inicia su vertiginoso camino hacia la belleza. El cuento vale porque el a veces excesivo detalle precedente encuentra su sentido en la ultima parte, en la que el grillo penetra y se sumerge hasta enloquecer en los secretos humanos.

El escarabajo, conserje y anfitrión de tan extraña pieza, nunca podrá acceder ni llegar a tales secretos; hace falta un alma bohemia, sensible y callada como la del grillo para engancharse a lo humano. La puerta abierta y el paso dado conducen a la locura porque lo humano se presenta complejo, porque lo humano es memoria. Pero lo humano es también odioso y el grillo odiará desde entonces lo humano y su creación: la sociedad. Sus congéneres no entenderán jamás esta locura porque, nunca artistas, nunca bohemios, tienen cerrada la puerta. Creen que el consuelo es el instintivo apareamiento, mas nunca llegarán, ni siquiera se acercarán a la orilla de ese mar en que el protagonista se ahoga y que ahora lo condena a “sollozar no ya la inocencia sino la demencia de un iniciado en los secretos humanos”.

Ahora bien, este cuento es lo que genéricamente se puede llamar un cuento “abstracto” y lo hemos escogido, primero, por su belleza narrativa, y, segundo, porque uno de los argumentos que se ha esgrimido en contra de la escritura de las mujeres es aquella que sentencia que ésta será siempre intimista y nunca llegará a universal porque jamás alcanzará la categoría de abstracta. Y la crítica no es errónea; de hecho las novelas de las escritoras del siglo XIX, desde Jane Austen hasta la propia Anzoátegui, lo que hacen es demarcar la intimidad femenina, entendida ésta como el espacio de construcción de la identidad. El tema, por lo tanto, no es explicitar un hecho obje-

tivo, sino preguntarse, primero, por qué escriben las mujeres acerca de intimidades y, segundo, qué tendría de negativo el explicitar la intimidad, sea esta femenina o masculina.

A la primera interrogante ha respondido muy bien la narradora uruguaya Cristina Peri Rossi (1983), al indicar que un sujeto al que le ha sido vetada la palabra, en la primera ocasión de detentarla se escribirá a sí misma, se atestiguará. Y, como dice la Peri Rossi, en el espacio privado, "qué aventura le queda a la mujer. Casi siempre la interior". Más aún, según la narradora uruguaya este signo de la literatura de mujeres es episódico y no esencial y lo mismo habrá sucedido con las literaturas de sujetos que "toman por asalto la palabra" como los negros o los chicanos.

La segunda interrogante, aquella que se pregunta acerca del motivo por el cual lo íntimo tendría un signo negativo *per se,* nos remite otra vez a la demarcación del límite, al posicionamiento de los bordes, ya que lo íntimo (y las cartas, las autobiografías, los diarios y el testimonio con ello) es zona de frontera y, por lo tanto, es un lugar-otro que por su sola existencia es rechazado por el canon. Se castigará que lo íntimo, propio de la "poesía femenina", salte (por asalto) a la narrativa, espacio privilegiado para la construcción de la nación, y se castigará también que este íntimo construya su soporte en el chisme, en la carta, en el diario. De esta forma, una narrativa femenina hecha en ambos registros se descalifica por su sola existencia.

Sin embargo, más allá de tal discusión, tampoco es cierto que las mujeres no han escrito lo que puede llamarse "abstracto", si por ello entendemos una escritura no denotativa y más bien interpretativa. Ejemplos sobran y de hecho lo íntimo ha sido también motivo de una escritura "abstracta" como el caso de la escritura de la brasileña Clarice Lispector. Y si bien Í*ntimas* y otros cuentos de Adela Zamudio la pueden todavía asimilar a lo que se llamaría una escritura de la intimidad, "El vértigo" la establece como maestra de lo "abstracto".

3. La *femme fatale*: María Virginia Estenssoro

En el año de 1938, las librerías Mundial y Atlántida anunciaban en *La Razón* los títulos que tenían en venta con el encabezado: "Desinfecte su espíritu" y enlistaban obras de Freud, Ortega y Gasset, Gabriela Mistral, Aldous Huxley, André Gide, Rudyard Kipling,

Alphonse Daudet y Amado Nervo, entre otros. Ningún libro escrito por autores o autoras bolivianas, aunque suponemos que si no éstas, alguna otra librería los ofrecería, pues sabemos que la primera edición (1937) de *El occiso* se vendió de manera "inmediata y total". No se debió este hecho a razones estéticas o literarias, sino a la condena moral que se levantó sobre la obra de María Virginia Estenssoro (1971: 8). De hecho, habrá que imaginar que *El occiso* fue considerado más infeccioso que desinfectante, para seguir con la metáfora médica y pragmática con que se pretendía incitar a los lectores a adquirir libros.

El occiso, "el texto más enigmático de la autora" (Mitre 1999: 67) y el único libro que Estenssoro publicó mientras vivía, parece haber sido escrito a raíz de la muerte de Enrique Ruiz Barragán, hombre con el que convivió Estenssoro después de su regreso a la La Paz, calculamos que entre 1933 y 1936. Que el tema, la muerte de un hombre al que amó profundamente, es autobiográfico, lo aclara ella misma en la dedicatoria del libro: "A la memoria de Enrique Ruiz Barragán. En la desolación de mi vida;/en la soledad de mi corazón,/se ha engarfiado el dolor/ como un áncora en el fondo del mar". Un añadido interesante —por poco común— es el epílogo. Escrito por Andrés Cusicanqui, escultor con el que se casó Estenssoro en 1937, menciona de manera críptica la muerte de Ruiz Barragán, su propio enamoramiento de Estenssoro y, aunque finaliza lamentando que haya escrito los cuentos pues "él prefería leerlos en su alma", afirma que "ser indiscreto es ser feliz", y expresa su reconocimiento al valor de una mujer fuerte y creadora:

> Me pregunté si María Virginia sabía llorar.
>
> ¡Sabe llorar! pero no llora como todas las mujeres que creen que los ojos solamente sirvan para segregar agua con sal y no expresar nada. María Virginia llora sin gritos, sin lágrimas, sin ojos, llora destilando alma e inquietud en sus cuentos (1971: 68-69).

Según Saturnino Rodrigo "la aparición de este libro fue la gota que colmó el vaso". Pero antes de tratar con más detalle esta obra, veamos quién fue María Virginia Estenssoro y por qué este libro resultó una última gota y de qué vaso está hablando Rodrigo.

3.1. Su vida

María Virginia Estenssoro nació en La Paz en 1903, y todavía niña se mudó con sus padres y hermanos a Tarija. Su primer viaje al exterior

fue a Concepción en 1920; y este detalle tiene peso porque de ahí en adelante los viajes fueron una constante en su vida. Según Saturnino Rodrigo (eran muy amigos), fueron sus experiencias en tantos países diferentes las que "pusieron en su mano una pluma audaz y atrevida para escribir páginas maravillosas, tanto por su contenido como su belleza de forma" (Rodrigo 1973: 88). Aunque esta es una manera de decir que, en su opinión, si se hubiera quedado siempre en Bolivia no habría escrito lo que escribió. Eso no puede comprobarse; en todo caso, Estenssoro comenzó a escribir poemas cuando todavía estaba en la escuela, influida, como la mayoría de los poetas y las poetas de principios de siglo, por Rubén Darío.

Se casó con Juan Antonio de Vallentsits en 1929, a los 26 años. Con este hombre, del que se decía que era un noble europeo, viajó por casi todo el mundo. Cuando volvió a Bolivia venía con un hijo y sin marido (Rodrigo 1973: 88). Tales circunstancias en la vida de una mujer no fueron muy apreciadas por la "pacata" sociedad paceña de la época y al parecer suscitaron la maledicencia de la gente. Tema éste —ser objeto de rumores y chismes— que retomará María Virginia Estenssoro con fuerza en *Criptograma del escándalo y la rosa* (1996): cómo la sociedad se solaza hablando de la vida de una mujer sin conocer más que ciertos hechos visibles, y desconociendo aspectos fundamentales.

Por otra parte, la figura de Estenssoro era —según cuenta Miriam Quiroga, refiriéndose a cuando ella la conoció en 1949— una figura que intencionalmente llamaba la atención:

> Virginia Estenssoro se asemejaba a un volcán en erupción, no sólo por la voz fuerte y un tanto varonil que poseía, sino porque tuvo además la osadía de fumar frente a todos.
>
> . . .
>
> A tiempo de asistir a la primera clase [de historia de la música en el Conservatorio Nacional], cierto temor se apoderó de todos nosotros, por sus actitudes un tanto ásperas, y además porque tenía la costumbre de maquillarse en forma muy marcada en un época en que la mujer sólo lo hacía circunstancialmente. Delineaba sus ojos con crayón negro desde el borde de aquellos hasta casi la mitad de las sienes; se peinaba a la "garcon" (melena corta de forma cuadrada y totalmente lisa), el carmín rojo en las mejillas era tan intenso como el rouge en sus labios finos (1997: 14).

Iba así por el mundo, rodeada de una "aureola de maldad", como ella misma describe en "El cascote"; aureola, que, sin embargo, era sólo una fachada para impresionar a las buenas conciencias, según creía

su amigo Guert Conitzer, esposo de la escritora Yolanda Bedregal (Estenssoro 1988: 143).

Y este es otro de los aspectos de su vida rescatado que fue transformado y trabajado literariamente: las máscaras detrás de las que se encubren las mujeres para sobrevivir en el mundo, en el que no tienen claro hasta dónde pueden llegar. "La armadura" le llamó Alfonsina Storni, contemporánea de Estenssoro, en un poema de 1920:

> ¡Armadura feroz! Mas conservadla.
> Si algún día destruirla pretendierais,
> Del solo esfuerzo de arrojarla lejos
> Os quedaríais como yo, bien muertas.

No sabemos si alguna vez se despojó Estenssoro de su armadura-aureola, aunque si suponemos que la autora ficticia del *Criptograma* es un personaje y una voz a través de los cuales se describe y habla Estenssoro, podríamos decir que sí. Entre otras cosas, dice esta autora ficticia, Margara Lira, de sí misma: "Sus ojos que tanto vieran en la vida, habían renacido a la simple desnudez del niño o del salvaje . . . Ya no sabían ni podían simular ni disimular" (1996: 15-16).

En 1937 se casó con el escultor Andrés Cusicanqui, con quien tuvo a su hija Irene Cusicanqui. Ella, junto con su hermano, Guido Vallentsits, han recopilado la obra completa de Estenssoro en cinco tomos que contienen poesía, teatro, crónicas periodísticas, cuento y novela. A decir de Rodrigo, sin embargo, Estenssoro publicó mucho en diarios y revistas, no sólo su columna (firmada con el seudónimo de Maud D'Avril), sino poemas y cuentos (1973: 89). El ochenta por ciento de estos textos están perdidos irremediablemente "en las hemerotecas del país" (Estenssoro 1988: 7).

Al parecer, según se deduce de su poema "Yo también tuve un hijo preso", decidió alejarse definitivamente de Bolivia y residir en Brasil —al que se había mudado en 1957— cuando logró sacar de la cárcel a su hijo Guido, detenido por su participación en la guerrilla del Che. En Sao Paulo siguió escribiendo y dando clases, hasta que falleció en 1970.

3.2. Su obra

Es un lugar común decir que la obra de las mujeres escritoras se encuentra vinculada estrechamente a su vida. La implicación para algunas críticas feministas que rechazan esta tesis, es que su imagina-

ción no alcanza grandes vuelos y por lo tanto sus temas y sus tramas no tienen más remedio que ser autobiográficos. En el caso de María Virginia Estenssoro, sin embargo, esta modalidad interpretativa parece ser justo la indicada para tratar su obra como la "historia de su búsqueda por su propia historia", de "su búsqueda por la autodefinición" (Gilbert y Gubar 1979: 76), como mujer y como escritora.

Una autodefinición marcada no sólo por los sucesos de su vida personal, sino por las transformaciones violentas que a todos niveles le tocó vivir a lo largo de las primeras siete décadas del siglo: la Guerra del Chaco, la Guerra Civil española, la primera y segunda guerras mundiales, los adelantos tecnológicos (desde la televisión hasta la bomba de hidrógeno), la guerrilla en Bolivia, que, como vimos, la tocó de cerca. Las atrocidades e injusticias cometidas en lugares lejanos (que seguramente había visitado en los años 30) también la afectaban profundamente, como se desprende de la lectura de sus últimos poemas, que expresan una enorme desesperanza ante asesinatos (como el de Lumumba, socialista que luchó por la independencia de lo que actualmente es Zaire) y matanzas colectivas como las de los campos de concentración nazis. Su desesperación está expresada desde su posición de madre o esposa, desde una postura tradicional de la mujer, a la que no le interesa la política, ni la derecha o la izquierda, sino el sufrimiento innecesario e irracional. Así, en "Yo también tuve un hijo preso", escrito en 1967:

> Madame Debray:
> Yo tuve también un hijo preso
> y agonicé crucificada sobre ese hijo.
> Y es por eso que ahora
> frente a frente a los hombres,
> no sé si siento odio, ni sé si siento amor (1971a).

Este panorama sobre los motivos que dieron forma a su obra, jalonándola a veces hacia un lado, a veces hacia otro, requiere completarse con otros elementos que vienen a complicarlo. La frivolidad no era considerada en la década de los años 30 como un aspecto vergonzoso del carácter de las mujeres; de hecho, era recomendada como factor esencial para impedir que las mujeres que participaban en el ámbito público perdieran por completo la feminidad. Así, una sección de la *Revista de Bolivia* titulada "Feminidades y feminismo", se abre con unos párrafos que aclaran:

> La mujer, ser complejo por excelencia, al disciplinar su mente para llegar a planos superiores del pensamiento, debe también cuidar su feminidad. Belleza, frivolidad elegante como resultado de un refinamiento espiritual completarán su educación (*Revista de Bolivia* 1937).

Estenssoro se encargó de una sección en *La Gaceta de Bolivia*, dirigida por Carlos Medinaceli, a lo largo de por lo menos dos años, 1934-35. Titulada "El perfil de las semanas", incluía datos sobre bodas, cumpleaños, actos de caridad; chismes que le contaba la tía Pepa; un buzón galante; entrevistas a mujeres escritoras y fotos de damas de sociedad. En esta misma sección encontramos las tensiones que nos parece definen esa búsqueda de sí misma que es su vida-obra: por un lado, el acatamiento de las normas sociales, por otro lado, la rebeldía que se cuela socarronamente, abriendo huecos y desdiciendo ese mismo acatamiento. Así, por ejemplo, en una de sus columnas narra un cuento de la tía Pepa sobre una "señora joven muy conocida en nuestros círculos sociales por su cultura y en las sociedades benéficas por su caridad", a quien se divisó caminando por la calle: "Ella entonces, la fina mujercita de los salones, . . . empuja groseramente al infeliz indio gritándole: —¿Por qué no caminas por medio de la calle, piojoso, sucio, puerco?".

Está también la broma que gastó con Saturnino Rodrigo a través de las páginas de su sección: un tal Jacques Dolent manda una carta a Maud D'Avril (nuestra autora), en la que expresa su decepción ante la frivolidad de las bolivianas tal y como aparecen retratadas en "El perfil de las semanas". Maud le contesta en la próxima entrega y más tarde le inventa un curriculum que lo convierte en un atractivo y codiciado soltero, aunque eso sí un poco descocado. Nos imaginamos que varias jovencitas se pusieron a buscar al tal Jacques por toda La Paz y sin mucho éxito. Frivolidad al uso, entonces, pero a través de la cual se trasluce una utilización del poder que significaba tener una sección de un periódico para socavar maliciosamente ciertas prácticas, usos y costumbres, denunciándolas o directamente burlándose.

Tenemos, entonces, una serie de elementos que nos permiten volver a afirmar que su obra y su vida están entretejidas y el hilo conductor es la búsqueda de la identidad, jalonada por contradicciones entre el ser y el deber ser de una mujer, entre la necesidad de conformarse (porque había que trabajar para vivir) y de rebelarse, entre esa aureola de maldad que era su cara pública y su generosidad y ternura con los seres queridos, entre la denuncia y el quebrantamiento de ciertas

convenciones sociales y, en la última etapa de su vida, la aceptación y defensa de ciertas reglas cuyo desprecio general había culminado en una "era descreída que zozobra en el desorden" (Estenssoro 1996: 156).

Si vemos su obra como la historia de una búsqueda por la definición de sí misma, podemos tomar tres textos como hitos de esa historia: *El occiso* (1937), *Criptograma del escándalo y la rosa (Fantasía biográfica de Lygia Freitas Valle*) (1996), escrito entre 1963 y 1965, y *Memorias de Villa Rosa* (1976), escrito entre 1960 y 1970. Las dos últimas obras, las más ambiciosas de la autora, fueron publicadas por sus hijos después de su muerte, con la aclaración de que *Criptograma* no fue revisado y que a las *Memorias* les faltó completarse, pues quedaron algunos cuentos en esquemas solamente.

El occiso reúne tres relatos ("El occiso", que da nombre al libro, "El cascote" y "El hijo que nunca fue"), cuyo motivo vinculante es la relación de la narradora con un personaje llamado Ernesto, ya fallecido. Aunque el primer cuento es en realidad la vivencia de un hombre muerto. Aquí la muerte es la nada, pero terroríficamente vivida por una conciencia que ya no tiene cuerpo, ni recuerdos, ni asideros, ni esperanzas. Una nada infinita que representa el dolor desmesurado de quien se queda viva y transfiere su sufrimiento al "occiso".

Desde otro punto de vista, "El occiso" tematiza el peso de la vida sobre la muerte, la imposibilidad de dejar la arcaica presencia para ser al fin ausencia. El occiso batalla para registrarse más allá, para sacarse la vida. Desde la muerte observa y rechaza la vida; se resiste a los determinantes vitales que todavía le acosan, como la duda, tan vital, tan humana; como el pensamiento o las ideas, como la música, el tiempo, los límites o la libertad.

El segundo cuento, "El cascote", es la vivencia de la narradora después de la muerte de Ernesto. La presencia del amor y la ternura que sobreviven a la ausencia física, el dolor ya transformado en la certeza de que Ernesto siempre acompañará su vida y la de su pequeño hijo.

El tercer y último cuento, "El hijo que nunca fue", es una penosa exploración de los sentimientos que llevan a la narradora a interrumpir un embarazo que se entiende fue fruto de la relación con Ernesto. La seguridad con la que se enfrenta la decisión no impide que surja la

culpa a través de la voz del niño que no nació. Y no pudo nacer porque no habría tenido padre. La narradora destaca el valor "grandioso e infernal" que se requiere para interrumpir un embarazo que se desea, pero que bajo las circunstancias no puede llevarse adelante. Es así que el tema del cuento no es tanto el aborto, como las disquisiciones culposas de la protagonista frente a la pérdida voluntaria del hijo. Es en este texto donde se plantean ideas muy cercanas a lo que después se denominará "el derecho de la mujer a decidir sobre su cuerpo", a través de dudas tan terribles como la planteada en la pregunta "¿Es valiente la mujer que tiene un hijo sin padre?" Pero el texto es valioso en tanto explicita de manera muy descarnada la duda y la culpa como elementos concomitantes a la decisión sobre un aborto.

No puede afirmarse que Estenssoro esté relatando experiencias de su propia vida, aunque sí fue compañera de un hombre que murió. Sin embargo, la sociedad paceña parece haber tomado los relatos al pie de la letra, y es por ello que este libro fue "la gota que colmó el vaso" y "la censura la llamó licenciosa sin que ella se diera por aludida" (Quiroga 1997: 32). Es difícil creer que no se diera por aludida, pues al tener el coraje de publicar *El occiso* con su dedicatoria explícita seguramente sabía que sería atacada.

El *Criptograma del escándalo y la rosa* es un texto de difícil clasificación. La autora misma lo subtitula *Fantasía biográfica,* puesto que no se trata de una biografía: no existe una investigación previa sobre la vida de Lygia Freitas Valle y no parece ello preocupar a la narradora. Tal vez porque la biografiada es sólo una excusa para reflexionar sobre la propia experiencia y sobre los principios que en esta última etapa de su vida no parecen ya concordar con aquellos que proclama la guiaron siempre: "Yo fui libre, libérrima, hija de señores y no de siervos ni esclavos, y mi anhelo, terriblemente intenso, es que todos los humanos se sientan hijos de señores, y libres, libérrimos, para pensar, para decir, para obrar (1971a: 7).

En *El occiso* reniega de la vida mundana que apreció en el pasado, acentuando el valor de una vida sencilla; reniega, asimismo, de las convenciones y de las habilidades verbales necesarias para sobrevivir en sociedad, de los objetos materiales que, fuera de las básicos, se reconocen innecesarios:

> Haber vivido en los Palaces internacionales; haber deambulado por la Cote d'Azur; . . . haber tenido un marido joven, distinguido y gentil; haber conocido otros hombres, rusos, griegos, españoles; para ser feliz en un cuarto humilde, con un lecho angosto de colegiala, entre cuatro paredes cubiertas de papel barato, teniendo al lado un niño que ríe, y, mirando en los ojos, sin una palabra, a un hombre (1971: 48).

En *Criptograma*, en uno de los capítulos reflexivos digresivos, se retoma esta idea de que lo importante en la vida son los "elementos de calor humano, de valor existencial y tierno, frágil y sutil". Pero todas estas digresiones (que constituyen más de la mitad del libro) están permeadas por una desazón profunda ante el quebrantamiento de las normas que deberían regir la convivencia entre el hombre y la mujer, motivo básico del texto, pues Ligia Freitas Valle fue traicionada por su marido y por su padre que la internaron en un manicomio y más tarde por su segundo marido que huyó dejándola embarazada.

Otro motivo que recorre el texto de principio a fin es la incomprensión a la que se ven expuestas "las personas superiores", expresada con un tremendo resentimiento que, como decíamos arriba, probablemente proviene de las vivencias particulares de Estenssoro: "El enano de espíritu, el envidioso, el incapaz, aquel o aquella que no tuvieron jamás oportunidad de brillar, de fascinar, de superarse, se afanan en abrir las cicatrices de la figura colocada a cien codos sobre ellas" (1996: 102).

Mientras en *El occiso* los relatos nacen de una experiencia única, la de la autora o no, que es transformada literariamente, en *Criptograma del escándalo y la rosa* no se encuentra una experiencia singular que dé vida al texto, sino una mirada panorámica que más que transmitir y compartir, prescribe y censura. En el *Critpograma* se reflejan los movimientos de la personalidad de Estenssoro que ella considera en la introducción a su libro de poemas. La primera etapa fue egoísta y parasitaria, indiferente a los grandes problemas humanos, como ella misma hasta los 50 años; en su segunda etapa destaca su amor maternal, y en la tercera, constituida por su auténtico sentido vital, predomina el "profundo, doloroso interés . . . por todo ser viviente capaz de padecer, de ser humillado, de sentirse aplastado por la opresión, la violencia y la injusticia" (1971a: 5-7). Curiosamente, para plasmar este "interés" en su narrativa, Estenssoro escogió como personaje a una mujer privilegiada económica y físicamente. Por otra parte, Ligia

Freitas Valle es un personaje difuso, al que la narradora sólo ha visto en televisión y sobre quien ha leído en los periódicos. La falta de contornos es premeditada, la intención de esta "fantasía biográfica" es cavilar sobre Ligia como lo haría cualquiera que sólo la conoce por lo que muestran los medios de comunicación.

Sin embargo, como obra literaria es una obra fallida; no es ficción, ni biografía, ni crónica. Las digresiones que forman gran parte del texto en su carácter prescriptivo y censurador dejan traslucir sobre todo el malestar de la autora con su vida pasada y con la época actual, además de una actitud de rígido rechazo contra una serie de transformaciones sociales (como la incursión de las mujeres en campos que antes les estaban vedados, o la música "de alienados mentales" que gustaba a las personas jóvenes).

De este modo *Criptograma* puede considerarse la obra que mejor manifiesta la escritura autobiográfica de Estenssoro porque revela los extremos en los que se movió toda su vida: la búsqueda de la autonomía femenina y el retroceso toda vez que esa actitud suicida la castigaba.

Esta contradicción básica ha teñido también la crítica de su obra, que es tan disímil como ella misma. Se la vilipendia como autora a través del ojo censor de su vida privada, se la deja en el olvido por mucho tiempo, y luego se califica su obra como iniciadora de "la nueva narrativa nacional" (Cáceres 1991) e incluso una de sus obras sería un "clásico de la narrativa latinoamericana" (Mitre 1999: 64). Y si bien son bienvenidos y ciertamente justos los conceptos que rescatan su obra, no deja de llamar la atención que su carácter contradictorio haya también salpicado y posiblemente determinado la crítica sobre su obra.

Diferente, muy diferente es su *Memorias de Villa Rosa*, primero porque en sí misma es una unidad homogénea (se trata de una colección de cuentos que tienen el rasgo común de referirse a la vida en la villa) y regular; segundo, porque el proyecto político de la misma no presenta fracturas y, tercero, porque está construida con base en la ironía y el sarcasmo.

Escritos en primera persona y presentados como recuerdos de la niñez, los cuentos narran anécdotas de personajes sobresalientes del pueblo que tiene a Tarija como su inspiración. Las anécdotas

quedan enmarcadas en la idiosincrasia de “rasgos sainetescos” de Villa Rosa, cuyos pobladores no aspiran más que a comer y dormir, casarse bien y conservar las buenas costumbres.

Ya hemos asegurado en un trabajo anterior (Ayllón 1999: 114) que hay dos elementos presentes en toda la obra de la Estenssoro, que convergen, armoniosos, en *Memorias de Villa Rosa*. Nos referimos a los libros y a la música. No es difícil comprender que ambos provienen de la vida de la autora que fue profesora de historia de la música en el Conservatorio Nacional y, sin duda, gran lectora, por lo que trasuntan las numerosas referencias a libros a lo largo de su narrativa.

Ya en *El occiso* aparece una intrigante concepción sobre la música cuando el personaje “percibe la presencia de una música sin arpegios, ni acordes, ni armonía”, es decir, la música por excelencia, la de la percepción, la que no explicita nada. Luego, en varios de sus cuentos la música conforma a los personajes o sus acciones. Así, por ejemplo, su cuento “Camelia Bruna” exige que la bailarina, en sus ratos de ocio, lea a Baudelaire o escuche a Debussy; en tanto el cuento “Fuga” despierta la tragedia en las cancioncillas de un organillo y es la música una caricia al cuerpo castigado de la protagonista. Del mismo modo, en “El cascote” experiencias anteriores, sea con la música de opera, con czardas rumanas o con la música de los negros, será rechazada como parte de lo que se debe dejar para acceder a la felicidad.

En el caso de la obra que nos ocupa; la música es un ingrediente que demarca la mediocridad de la vida de Villa Rosa, ahí caben los himnos cívicos o las retretas en la plaza, nada más.

En cambio el libro, y por extensión lo impreso, es una cifra ordenadora del texto y cumple con la función de demarcar los roles masculinos y femeninos. Así, las mujeres leen revistas de modas y los hombres hojean los periódicos para enterarse de los hechos salientes de la política o los deportes. La librería del pueblo llega a ser, entonces, un espacio de explicitación de lo femenino y lo masculino. Pero los libros denotan específicos y particulares modos de ser mujer. Así, por ejemplo, las solteronas escogerán libros donde siempre “hay un él y una ella”: Romeo y Julieta, Pablo y Virginia, Abelardo y Eloísa, Paolo y Francesca, Marco Aurelio y Cleopatra. Todavía más, la Tía Ismena, casamentera dada a la brujería, tiene como tesoros vetustos libros de horóscopos, lectura de las líneas de la mano, almanaques y demás.

Martha, la soltera despreciada, se pasa el día leyendo los versos de Campoamor. Y, finalmente, Rosa Errázuriz, la bella y rebelde protagonista de “Vocación de reina” arma su indocilidad en la lectura de Vargas Vila, Zola y Balzac.

Con todo, son las mujeres de Villa Rosa las que leen libros y los hombres —salvo el caso de Rosa Errázuriz, quien también es escritora— son los que escriben y editan periódicos locales que demarcan, en este caso, las diferencias sociales en la villa. Folletos católicos, revolucionarios y juveniles: *El Franciscano*, *Verbo rojo* y *Juventud* son los juguetes con los que los hombres de Villa Rosa exponen las adscripciones políticas de la villa. Es decir, lo impreso: el libro y el folleto marcan los dolores de las mujeres y los divertimentos de los hombres, porque es cierto que por mucha tinta roja que corra en las imprentas, nada cambiará en la villa; en tanto las muchas páginas que pasan entre los dedos de las mujeres las dibujan, las hacen. El libro se constituye así, en constructor de mujeres, sean éstas solteras o casadas, brujas o casi divinidades, tías o niñas. No arma, sin embargo, la libertad, en todo caso, patentiza la soledad de estos seres que por fuera “adornan la graciosa Villa” aunque la narración se interna para descubrirlas signadas, sobre todo, por el dolor.

Ahora bien, es importante anotar que, aunque no tan explícitamente como en *Criptograma del escándalo y la rosa*, en las *Memorias de Villa Rosa* están presentes las contradicciones de Estenssoro. Y éstas se presentan a través, precisamente, de los libros, ya que, como decíamos, la protagonista de “Vocación de reina” —uno de los pocos personajes construidos sin ironía— se plasma rebelde a través de la lectura. Su inusual belleza no es particular, hay otras bellas en la villa; lo particular de Rosa Errázuriz es el enigmático sello de su personalidad, que equivale a una conciencia de su propia superioridad y que proviene, en gran medida, de sus lecturas.

Rosa pasa por la calle elegantemente ataviada y su porte hace enmudecer a quienes la miran, porque más que mujer, Rosa asemeja una divinidad de la hermosura, una especie de Virgen de la Concepción, la más sensual de todas, la que despliega su arrolladora belleza con pasmosa tranquilidad, pues lo humano de esa belleza se relativiza en su hinchado vientre que guarda lo divino. Intocable como la Virgen de la Concepción, Rosa no parece, sin embargo, ser feliz. Y es aquí que

otra vez se presentan las contradicciones percibidas por Estenssoro, afirmadas mediante el planteamiento de que si bien la lectura es una vía más en la búsqueda de autonomía de las mujeres, la misma las condenará a una soledad temida, que asusta. Por esta vía, la narradora pone en boca de Rosa —ya no heroína sino víctima—, la siguiente frase, que es, otra vez, la búsqueda de la nada; lugar privilegiado de las rupturas de la autora:

> Yo he nacido dignísima. No quiero crecer ni busco nada. No quiero ser más ni menos que los demás. La normalidad es lo único necesario. ¿Crecer? ¡Absurdo! ¿Para qué? Lo precioso es el equilibrio y la armonía del agua que es clara e incolora (1976: 159).

Finalmente, si ésta es la mejor obra de la autora, lo es también porque el proyecto narrativo tiene como base el humor y la ironía. Pero aquí es importante anotar que la narradora es, en varios momentos, una niña que observa a los habitantes de la villa y eso dota a la base narrativa de otro elemento particularizador. Ya desde *Juan de la Rosa* la mirada infantil había sido incorporada a la narrativa boliviana y creemos que esta obra de Estenssoro continúa y patentiza esta tradición. Se ha dicho que la mirada infantil es otra de las estrategias (no exclusiva por cierto) de lo que puede llamarse narrativa femenina y es, sin duda, la mexicana Nelly Campobello la que mejor plasma esta voz narradora en sus novelas de la Revolución Mexicana. Recordemos que la mirada infantil de las novelas de la Campobello tienen el candor como signo y lo propio sucede con la narradora-niña de la Estenssoro, cuando es esta voz la que relata con cierta ingenuidad la vida de villa. Y si bien el humor aparece en la descripción de la vida pública de la villa (la plaza, el bar, la librería), la ironía sale a flote cuando la narradora, a guisa de travesura, a través de puertas entreabiertas, descubre la vida de las mujeres. Entonces, el juego deviene tragedia y la carcajada que la narradora trae de su visita a la calle pronto repunta su sentido para dar lugar a una morisqueta que concluye en el dolor.

4. Hilda Mundy o la risa certera

Mucho se ha dicho y se dice sobre la ausencia del humor en la literatura boliviana y al hacer referencia a los pocos escritores que utilizaron esta arma en sus textos se nombra a Julio Lucas Jaimes, Julio Cesar Valdez, Gustavo Adolfo Otero, Juan Francisco Bedregal, Augusto Céspedes, Julio de la Vega, Wolfango Montes

y Adolfo Cárdenas.

Sin embargo, a estas alturas, nos parece ya anacrónico no incorporar a esta lista tanto a María Virginia Estenssoro como a Hilda Mundy. Con esta última autora se cometen al menos dos injusticias más: no se la nombra en la generación de escritores de la Guerra del Chaco, ni entre los escritores que al hacer de la ciudad el *locus* de su enunciación, dan paso a la nueva narrativa nacional. Si bien el crítico Luis Felipe Vilela apunta como fundamental la característica del humor en la obra de la Mundy, esta valoración vaga sola, no entra a ningún corpus de la crítica literaria: "nativo y refrescante humorismo . . . , en un país sin humoristas, o más bien con malhumorados atáxicos" (1964: 575).

La genealogía de Laura Villanueva Rocabado (1912-1982) es por demás interesante, ya que fue hija del arquitecto Emilio Villanueva, esposa del poeta Antonio Ávila y madre de la poetisa Silvia Mercedes Ávila. Publicó sus columnas —"Brandy cocktail" la más célebre— en *La Retaguardia*, *La Mañana*, *El Fuego* y *Dum Dum* de Oruro. Utilizó los seudónimos Anna Massina, Jeanette, Madame Adriane, María D'Aguileff e Hilda Mundy. En 1936 publica *Pirotecnia* y en 1989 aparece *Cosas de fondo*, volumen que agrupa un opúsculo denominado *Impresiones de la Guerra del Chaco*, una selección de *Pirotecnia* y otros escritos.

Uno de los "problemas" a la hora de observar la escritura de la Mundy es, en primer lugar, calificarla como literatura y, en segundo lugar, adscribirla a un posible género literario. Considerando que ella se desarrolló fundamentalmente en el periodismo, podríamos abrir, una vez más, el debate de cuánto de literario tiene la escritura periodística. No es el caso. Lo que sí es posible advertir en sus columnas es un trabajo interesante (para decir lo menos) del lenguaje y evidentes proyectos discursivos, elementos que a nuestro juicio hacen de su escritura una forma de literatura. Pero, ésta sí colocada al margen de todo, incluso de la literatura misma.

Hilda Mundy establece tres proyectos en su escritura: la Guerra del Chaco, la mujer y la ciudad. A estos tres proyectos subyacen dos registros que tranversalizan los tres ejes: la postura ideológica y la postura ante la escritura.

A diferencia de lo que se escribía sobre estos temas en las déca-

das de los treinta y cuarenta, sin embargo, la Mundy lo hace desde la cotidianidad y desde el humor para dar lugar a una mezcla picante y socavadora por excelencia. Más aún, los tres proyectos no son presentados por separado, van juntos. Así, por ejemplo, la Guerra del Chaco tiene como escenario la ciudad y la mira desde su percepción femenina. Este conglomerado se presenta, a su vez, a través de la crítica ideológica y sus glosas apuntan su experiencia de escritura. De este modo, el proyecto escritural de la Mundy es complejo como pocos, rico como pocos.

Mundy sabe y concede que la Guerra del Chaco es historia, pero la otra historia. Ni siquiera la "popular" o "la no oficial", sino la íntima historia de quienes viven, sufren y también de quienes disfrutan la guerra. La retina por la que mira la guerra está puesta en el borde exactamente opuesto al texto patriótico, cívico o al texto oficial, al texto sacro.

Ubicada en este territorio, Mundy tampoco aspira al texto sino al contratexto, es decir, a la no estructura, al tiroteo prolongado. Desvergonzada, manifiesta que ella: "se bebió los pasajes de una guerra como un helado cualquiera", para inmediatamente advertir que la guerra si bien es trinchera en el Chaco, es sobre todo política en la urbe. Pero, ¡ojo!, no la política de las negociaciones y las mesas y las firmas, o por lo menos no solamente ésa. También y fundamentalmente la política de las calles; así, los citadinos y su territorio configuran la otra parte de la guerra, la que también define identidades.

Ante el contingente de militares que parte al campo de batalla, ella observa no la entrega, no el dolor de las madres, hijas y esposas. El contingente le recuerda cómo la imagen militar impresiona el corazón de las mujeres y apunta sus impresiones ante la palidez de los apuestos militarotes en el momento del adiós. Y cuando se da cuenta que está escribiendo sobre un hecho sacro, acude a las razones de la escritura: "¡Ay! Qué cosas que debiese callar, pero también es imposible obligar discreción a la pluma que vuela". Este tipo de interrupciones, de apóstrofes de reflexión sobre la escritura, están presentes en toda su obra y para ello acudirá al paréntesis, sobre el cual también reflexionará. Más aún, la despedida a los soldados le sirve para patentizar la frivolidad de ciertas jovencitas que despiden llorosas a uno y otro, que juran amor eterno a varios. Es que la guerra es también eso

y alguien debía nombrarlo.

Pero, es cierto que la guerra es más que anécdota, posiblemente inocua o intrascendente. ¿Cómo se arma la guerra para una mujer?, ¿de manera distinta que para un hombre?, parecen ser las preguntas de la Mundy. Se responde que la guerra, al igual que todo lo demás, se arma en una mujer a través de la intuición, el presentimiento y la imaginación, porque las mujeres no son sujetos de la guerra. Apenas la sufren.

¿Sufre la Mundy la guerra? Mientras sus hermanos parten al campo de instrucción, ella se reconoce bipersonal: 50% oscura dactilógrafa y 50% escritora de "las vanguardias más risueñas y jocosas", ya que ella no sabe escribir "cosas de fondo", no sabe lidiar con el texto sacro, no sabe construir verdad.

El pacifismo se lee en la escritura de la Mundy, pero muy teñido de anarquismo, cuando no de socialismo. Castiga su prosa a las mujeres esclavas del poder oculto de la religión; varias veces se autonombrará revolucionaria, pero, sobre todo, apuntará certera contra los "canallas" políticos, la bolsa negra, la Deuda Nacional y —ahí sí— se dolerá de la juventud sacrificada en la guerra, de la que dirá: "nuestro futuro . . . llegó tuberculoso y murió".

Lo que podrían ser glosas simpáticas de denuncia contra la guerra, se tornan en la Mundy en un ejercicio constantemente autorreflexivo sobre su escritura. Así, en plena guerra, se pregunta si es pesimista por sus frases de sabor acre. Su respuesta es nada más y nada menos que otra glosa irónica al imaginar el Chaco como un Edén en el que se podría ser feliz; lugar de veraneo, con vuelos especiales de la Panagra, con un esposo —al que "tengo en proyecto"—, disfrutando de jaguares, hienas y marigüís en la sopa.

¿Quiénes son los responsables de la guerra? Tampoco cabe la respuesta sacra: Hilda Mundy recomienda importar para ellos corazones último modelo y cerebros de gran potencialidad.

Es imposible ubicarla en un sólo lugar, pues se sitúa en la carrera loca y traviesa por los bordes de la razón. Hilda Mundy no se deja engañar por la política, aun sea ésta la anarquista. Contra ella lanza también sus dardos a través del "Manifiesto-Programa del Partido

Anarqui-Sindicalista de Dum Dum".

Terminada la guerra, nuestra escritora retorna a la ciudad como pasión. Pero, otra vez, no la ciudad sacra, la de la revolución o la de los poetas, sino la de los cotidianos bocina, teléfono o tranvía. Y allí, en medio, la mujer. Pero tampoco la mujer víctima o heroína, sino la mujer de la moda, la viuda y, preferentemente, la novia. Este proyecto se plasma en su libro *Pirotecnia*.

Son realmente impresionantes las glosas de la Mundy sobre todo lo que físicamente conforma la ciudad. Las bocinas adquieren personalidad en su pluma, pueden ser bellas, obesas, suaves, eléctricas, respetables o coquetas; pueden ser acariciadas, con ellas nace la Previsión; pero citadinas como son, no pueden dejar de ser políticas y es así que "en víspera de elecciones nos sorprenderán pitando el nombre del candidato presidencial".

La crónica roja no puede escapar a la mirada de esta mordaz escritora. La califica simplemente de prosaica porque ningún argumento relativiza sus dos componentes: "contentar al público voraz y monstruo y cobrar al final de la quincena unos billetes". Tampoco escapan a su pluma los y las suicidas, a quienes recrimina terminar con su vida, cuando este pródigo mundo ofrece a los hombres y mujeres vinos de Francia o volovanes con relleno de seso. Al intentar convencer a las suicidas, duda de qué ofrecerles, para terminar disuadiéndolas con el ofrecimiento de "seis flirts, cuatro noviazgos amonedables y veinte aventuras de espíritu...".

Con las mujeres citadinas la Mundy es implacable; hace burla de su pretendida inocencia: "Nosotras. Todas sin excepción, somos tan inconmensurablemente inocentes que ignoramos los caracteres definidos de las cosas feas...". Pero son las novias las que prefiere atacar la Mundy porque se entregan, sumisas, al "martillazo ultimado del Subastador Destino".

Una crónica hermosa es la que tiene por objeto a la viuda de la que admira la sugestión que despliega en la calle, hondoneando la muerte, seduciendo a quienes creen que al tomarla vencerán la muerte, engañarán a los muertos.

Consecuente con su proyecto, Hilda Mundy inicia la presenta-

ción de su *Pirotecnia* con esta frase: "Ofrezco este atentado a la lógica" que, sin duda, resume todo cuanto quiso exponer a través de la palabra. Más abajo explicita que los opúsculos que conforman la obra no representan *nada* y que esta nada sería una de las características de la pirotecnia, del fuego. Ergo, al escribir no se plantea seguir tradición alguna o fundar algo. Ya en el caso de la Estenssoro determinamos que su proyecto concluía en la búsqueda de la nada aunque ello conlleve dolor. En el caso de la Mundy, la búsqueda de la nada es jubilosa.

La primera parte de la obra reúne treinta y tres glosas sobre varios temas. La segunda parte, titulada "Urbe", contiene veinticinco glosas con la ciudad como motivo.

La primera parte es pródiga en glosas sobre la escritura y se observa el deleite de la autora al reflexionar o divagar, por ejemplo, sobre el uso de la metáfora: "El mundo de las metáforas es tan vario... tan infinito... que se presta a ser violado cualquier momento...". Es aquí donde ella analiza la vida propia de lo que denomina graficismo. Así, las comillas, puntos suspensivos, los paréntesis y la letra en bastardilla son vistos como entes conformados por sus intencionalidades.

Todo este juego con los signos de la palabra concluye con su explícita manifestación del logro de felicidad una vez impuesto el reino de la Palabra. No está ausente nunca la ironía y por eso en algún momento asegura que "se han sucedido casos de muerte atroz debidos a la extensión y pesadez de artículos".

Sus reflexiones sobre la mujer pasan a ser reflexión sobre el amor y el matrimonio. Una de sus glosas, titulada "El amor antes y después", recorre con elegancia todo el romántico noviazgo, con flores, canciones y tules rosas. Propio de la Mundy, el final de esta glosa dice: "¡Y pensar que este amor hecho poema terminó con un esposo neurasténico, una esposa con la curva de la maternidad, tres chiquillos, una estufa y un gato!". Pero es en "Cubilete de dados" en que ella explicita su preferencia por la mujer autónoma. La glosa establece, primero, que los dados son la "Estación Central de la Suerte", que sus aristas contienen multiplicidad de emociones, para finalizar con esta frase: "Renovación de los cimientos. Reinado de la suerte. Cotillón. Cuando la mujer del siglo tire a los dados por la apuesta de unos seis novios simpáticos".

Las 25 glosas de "Urbe" se acercan a los automóviles, el teléfono, el tranvía, los accidentes, las losas de las calles, los colectivos,

los postes. Toda esta fauna urbanística es la que le da pie a formular su planteamiento sobre la otra fauna, la humana, que puebla las ciudades. Así, la urbe que ella glosa y desglosa es un: "americanismo, copiado por octavo papel carbónico. Revoltijo de langostinos. Zarabanda de locuras desnudas y vestidas". Para la Mundy, esta urbe proviene del apagamiento del ritmo natural de las cosas, de instaurar el ruido (de la grúa) como cifra ordenadora y conquistadora. Pero hay que calificar políticamente a esta urbe y para ella el jazz y el cocktail orientan la identidad de la urbe de los años 30, que tenía la mirada puesta afuera.

Esta pasión ajena, contrabandeada, no crea sin embargo el placer y sí más bien el aburrimiento, que ella determinará como signo de los habitantes privilegiados de la urbe. Otra vez, y siempre sarcástica, apunta las posibles huidas del aburrimiento en los marcos de la ciudad: ser "artistas delicados de las canchas de futbol / Contralor asiduo de los flirts perrunos / Visador de residuos / Representante de las alcantarillas".

Continúa su paseo ridiculizando ciertos parámetros urbanos, como la nostalgia de las 6 de la tarde, hora en que las calles se ponen coquetas e invitan a pasiones citadinas; hora contrastante con las 3 de la tarde, en que el aburrimiento envuelve la ciudad y crea la obsesión por muebles tales como los *chaise longue*. Por su lado pasan parejas de esposos en las que invariablemente el marido toma el aire de "conductor de un desfile patriótico" y a la mujer se le nota un preciado orgullo por ser una muñeca débil, pero protegida.

Observa los automóviles y a cada uno le dota de las características de sus propietarios, no dejando de percibir que la arrogancia es el signo de todos ellos. En oposición, considera a los colectivos una especie de esclavos urbanos y augura que la revolución social les traerá algunos beneficios.

La crítica que la Mundy despliega contra la ciudad (o cierto tipo de ciudad) la hace también cuestionadora del urbanismo. Sin mayor empacho manifiesta que la cancha deportiva es mejor que cualquier parque citadino porque aquella trasunta sencillez. Esta nostalgia preurbana la lleva a cantar al ocaso campesino. El suburbio es la "urbe desleída", la dualidad de perspectivas, "una aleación binómica . . . de lo natural y lo construido". En este mismo sentido es hermosa su

glosa dedicada al adoquín porque en realidad es una glosa dedicada a la piedra urbanizada. Iguales sentimientos le provocan las filas de árboles en las avenidas porque se constituyen en árboles domesticados, echados de su paraíso caótico. El poste y la luz eléctrica le sirven para parodiar a la pareja. Ella es como la "curiosidad femenina que se cuela a todas las pequeñeces del barrio", en tanto que él debe sostenerla impertérrito.

Para Hilda Mundy la noche en la ciudad arroja a calles y plazas especímenes urbanos que detestan la luz del día, otros que sugieren argumentos de novela, otros "standard que acusan cien centímetros de vida corriente", todos ellos cobijados por la complicidad de las horas que anteceden el alba. Pero hay dos productos urbanos que fascinan a la Mundy: el tranvía y el teléfono. El primero porque es un "juguete de ciencia y arte" que por 20 centavos permite elaborar "ejercicios de sicología instantánea"; el segundo porque "si fue triste el albor de la Humanidad, fue por falta de teléfono automático que facilitase el entendimiento de la pareja 'evadánica' ".

Así, la escritura de Mundy, sea sintiendo la Guerra del Chaco, sea paseando por la nueva ciudad, es una escritura desgarbada, atorrante y, de ese modo, profundamente contestataria. Y lo que establece su matiz político es que tiene como estrategia la ironía y el sarcasmo, ámbitos en los que ella se movió siempre como pez en el agua.

5. Conclusiones

La escritura de Lindaura Anzoátegui de Campero, tremendamente descarnada, pone algunos puntos sobre las íes de la política pública y privada del pasado siglo. Y, aunque sabemos que no será ella quien logre concretar la escritura sobre ambos temas, no se puede desconocer que fue una de las que inició la interrogación sobre ambas.

La que se atrevió fue Adela Zamudio y al hacerlo fundó, sin duda, el espacio de comprensión de la situación de la mujer, pero también el espacio de transgresión de este nuevo sujeto que, a fuerza de ser nombrado por ellas (por las suicidas), va naciendo, se va haciendo. El planteamiento político de la Zamudio no sólo aúna, sino que le pone nombre a lo que casi intuitivamente sus predecesoras (fundamentalmente la Anzoátegui y Hercilia

Fernandez de Mujía) habían pre-nombrado. Zamudio, de este modo, crea a la mujer.

En tanto la vida de María Virginia Estenssoro tiene el mismo signo que su texto: la contradicción. Ella camina por el mundo como Maud D´Avril, la *femme fatale*, con el cigarrillo en la boca, visitando los museos europeos, disfrutando de lujosos hoteles, de apasionados conciertos de jazz; pero, al mismo tiempo, es la cariñosa abuelita que escribe versos amorosos para los hijos de sus vástagos. Apasionada como es, sufre por sus pecados de libertad y cuando sus actitudes suicidas la acercan a la muerte, huye de ella misma, de lo que ha logrado construir. Así puestas las cosas, la obra de Estenssoro es la representación de una identidad femenina fragmentada que ha ubicado la soledad, la huida y la muerte como lugares de encuentro final.

Finalmente, la escritura de Mundy es agria crítica a cuanto le toco vivir como falso, sea la Guerra del Chaco, sea el "ser mujer". Pero con la risa como instrumento, la Mundy se deleitó con la urbe y sus determinantes. Dejó de lado lo que la sociedad consideraba "importante" tanto para el orgullo de la nación como para el de la ciudad. Si el canon se paseaba dotando de fundaciones históricas a la Guerra del Chaco y estableciendo la ciudad como lugar privilegiado del texto, ella atacaba ambos proyectos instaurando en sus glosas el contratexto y la sinrazón, subrayando la importancia de lo pequeño-cotidiano de ambas realidades.

La obra de estas cuatro escritoras es, sin duda, fundante. Desigual al interior del *corpus* de cada una de ellas y de desiguales registros y miradas, es cierto, pero todas ellas convergen en el gran proyecto de la búsqueda activa de identidad de las mujeres.

Las tres últimas, Zamudio, Estenssoro, Villanueva, practicaron las profesiones que daban cabida a las mujeres desde el siglo XIX: el periodismo y la docencia. Ya fuera para ganarse la vida o porque sentían la necesidad de que sus opiniones fueran escuchadas (leídas), estas profesiones les permitieron un espacio de reconocimiento y autovalía, permitiéndoles (aventuramos) reconocerse y ser reconocidas como escritoras profesionales. Esto último es algo que Anzoátegui tal vez no estimaba como

algo primordial (de ahí su autocalificación de Novel), porque en su momento y en su situación de vida no era ni alentado ni permitido.

En este sentido, vale la pena aclarar que si hemos señalado la presencia de contradicciones veladas o explícitas entre las obras, vidas y declaraciones de las escritoras estudiadas en cuanto a su postura sobre la "mujer", no se lo ha hecho con el afán de revelar falencias en su pensamiento. Cuando se habla del feminismo de Adela Zamudio, por ejemplo, y se piensa en los movimientos feministas contemporáneos, queda claro que Zamudio no estaría de acuerdo con muchos de sus postulados. Como no lo estaba Estenssoro con los del feminismo de la última década de su vida.

Si nuestras escritoras pueden ser reconocidas como feministas es porque se plantearon la importancia del papel que la sociedad desempeña en la formación del carácter de las mujeres; la importancia de la educación; el efecto devastador que podía tener sobre las mujeres ser acusadas de infringir las leyes que regían para ellas y no para los hombres; el orgullo que puede significar la creación, el trabajo, la fe en la propia valía. Entonces, en realidad, no diríamos que fueron feministas, pero sí poseedoras de una conciencia sobre la desigualdad entre hombres y mujeres, y ninguna proclamó la igualdad, aunque sí el derecho a iguales oportunidades. Y así escribieron, a caballo entre esta conciencia y las enseñanzas de siglos sobre el "deber ser" de la mujer, debatiéndose entre la severidad, la frivolidad y el deseo de transformación expresado a través de la escritura.

CAPÍTULO CUATRO

El camino de los cisnes

Salvando el recurso meramente cronológico, podríamos decir que la transición del siglo XIX al XX fue un momento crucial, complejo y significativo para la literatura en Bolivia. Un momento que anuda una serie de direcciones y prácticas de la palabra, pero que a su vez rompe y proyecta perspectivas, marcando —eso sí— un cambio radical en el lenguaje, que solamente es posible entrever en la práctica literaria decimonona a partir de aquella escritura barroca considerada muchas veces como literatura menor y que hoy valoramos como una actividad eminentemente transgresora y anunciadora de una literatura posterior. Cambio y proyección, por eso mismo, que parte del *Arco colonial* y que engendra un lenguaje crítico que se inscribe dentro de un espíritu moderno y renovador. Configuración de cambios fundamentales que cuestionan desde el lenguaje directa o indirectamente aquella actitud de los letrados ensimismados con la realidad que sus lenguajes se esmeraban por representar, o bien transgresión y vaciamiento de los sentidos sociales y estéticos que dominaban los sentimientos y las ideas bajo la égida del amor a la patria y de la patria del amor.

Surgen, entonces, a finales del siglo XIX y a principios del XX, un conjunto de obras que, como se dijo en "Aproximaciones a la literatura decimonona en Bolivia" del Capítulo Dos, vendrían a rebatir el carácter representacional de la literatura, planteándose esta vez como "formas intencionadas productoras de sentido", pero fundamentalmente como formas destructoras de los sentidos imperantes. Destruir para construir: divisa profunda de la producción de los sentidos modernos. Obras que mediante la ironía llegaban a un cuestionamiento permanente del lenguaje en su relación con las cosas y consigo mismo, pero también a partir de un vaciamiento de sentidos acompañado de una

crítica a la historia. Se presentan finalmente como obras que causan una "revuelta en contra de los signos y de los discursos ya instalados".

La literatura engendrada hasta este momento en nuestras letras, más que concatenación de uniformidades, fue la coexistencia de direcciones, sensibilidades, estilos y obras, que en su devenir fueron conformando un complejo espacio de relaciones. Sin embargo, este espacio no hubiera podido definir su figura sin la presencia de la obra de Ricardo Jaimes Freyre. El paso del siglo XIX al XX, que estuvo acompañado por el surgimiento de grandes controversias en torno al modernismo, está definido precisamente por la magnitud de su propuesta, que llegó incluso a trascender los ideales del propio modernismo y que terminó fundando finalmente una poética muy particular.

Mientras Ricardo Jaimes Freyre y Manuel María Pinto producían las dos obras con las que, según Medinaceli, surgiría el llamado modernismo boliviano, *Castalia bárbara* y *Viridario*, respectivamente, en los confines literarios de Sucre, Potosí y La Paz, al unísono de estos poetas que vivían en ese entonces en la Argentina, se empezaron a pronunciar algunas voces que acogían o que rechazaban explícitamente estos cantos renovadores. Así, en 1898, momento crucial por la coexistencia de diversas escrituras que se desplazan en torno a la naciente novedad literaria latinoamericana, se suman un par de artículos que sintetizan el espíritu literario boliviano con respecto a la insurgencia modernista[1].

El primero de ellos pertenece al desconocido escritor Francisco Iraizós, escéptico radical con respecto al espíritu innovador de entonces, pero no por ello menos deslumbrante. De obra bastante reducida —Tamayo dijo alguna vez que Iraizós era el mejor escritor boliviano, sólo que no escribía—, publicó su diatriba antimodernista

[1] De la misma manera podrían agruparse las obras poéticas publicadas en ese entonces: *Penumbras* (1898) de Ricardo Mujía; *Odas* (1898) de Franz Tamayo; *Ocios crueles* (1898) de Rosendo Villalobos, por un lado; *Palabras* (1898) y *Viridario* (1899) de Manuel María Pinto y *Castalia bárbara* (1899) de Ricardo Jaimes Freyre, por el otro. Este conjunto de escrituras, sin olvidar la de Sixto López Ballesteros, en toda su diversidad, resulta un material imprescindible para entender realmente lo que sucedía en aquel entonces. Escrituras que responden, más que a una concatenación de uniformidades, como ya dije, a una diversidad de reflexiones y prácticas literarias en torno al problema de la insurgencia de "los nuevos" y de la vigencia de "los poetas del ayer".

en *La Revista de Bolivia*[2]. Su artículo, que tituló "El modernismo en América", fue el emblema de las reticencias hacia el modernismo de su tiempo, escrito muy al estilo de aquella prosa humorista, crítica y satírica que bajo la pluma de Julio César Valdez y muchos otros se aplicaba también para echar por tierra a las destempladas liras del romanticismo. Iraizós llegó a escribir, por ejemplo, lo siguiente:

> Será prudente calificarlos modernistas, con beneficio de inventario. Algunos de ellos, que pregonan sus vicios finiseculares, no es más que un tardío imitador de Anacreonte; el otro, que cree descubrir dolores inauditos, remeda, sin saberlo, la "desesperación de los románticos"; hay quién fulmina maldiciones contra los tiranos como en los buenos tiempos de Demóstenes y Víctor Hugo, igualmente pasados de moda; y quien dedica sus horas de ocio a buscar voces en los diccionarios, para agruparlas según el método de los maestros que no emplean ninguno. El resto se entrega a la menos seria de las ocupaciones: la de perseguir mariposas literarias (1898).

En el otro extremo, se escucha esta vez una voz alentadora, la voz de un escritor mucho más desconocido, Agustín de Pórcel, quien representa ya desde el título de su artículo vindicatorio, "Guardemos las viejas liras", la contraparte del ensayo de Iraizós. Recatado y optimista, escribe desde Buenos Aires para el periódico *El Tiempo* de Potosí, pero sobre todo para la juventud literaria que aún parecía perdida en el estatismo:

> Especialmente la poesía necesita de una vez cambiar sus barrocos y viejos moldes, si no quiere hacerla aborrecer como esas armonías que por vulgares y demasiado oídas son una obsesión odiosa, que no despierta en las almas la más mínima sensación, ni deja el más pobre germen de belleza.
>
> . . .
>
> No es que debemos amar precisamente la asimilación exótica, ni hacer que invernen nuestras almas en climas intelectuales de índole diversa a nuestra naturaleza; pero lo bueno no tiene patria y todos debemos recojer lo nuevo, lo original, lo genuino de los tiempos, de los cambios (1898).

La crítica y la ironía de Iraizós, por un lado, resulta evidentemente significativa, en la medida en que la nota discordante radica en la absurda predisposición de un joven continente que asimilaba una serie de literaturas que provenían esta vez de un continente en decadencia. De aquí que Medinaceli, en un momento levemente posterior a estos debates, recoja no sin socarronería el célebre juicio de Iraizós

---

2 Cabe señalar que esta revista fue el órgano de propagación más importante del movimiento modernista en Bolivia. Su fundador y director fue el ensayista Daniel Sánchez Bustamante.

sobre los poetas "satánicos" de Bolivia que habían leído a Baudelaire: "¡Modernistas en América, es decir . . . 'diabólicos' en la escuela donde se enseña a conocer al demonio por el catecismo del padre Astete: eso no se concibe ni con la mejor voluntad del mundo!".

La obra de Ricardo Jaimes Freyre inicia *El arco de la modernidad* mediante la proyección de un espíritu de las palabras diverso en su forma, pero unitario en su carácter subversivo. Comencemos afirmando que Jaimes Freyre, poeta que paradójicamente escribió su obra al margen de la circunstancia boliviana, dio nacimiento a un lenguaje crítico que modificó, o al menos hoy modifica para nosotros, la idea de la univocidad histórica y literaria del país.

Óscar Cerruto, que se ocupó de este poeta, señalaba justamente que Jaimes Freyre "ha tenido la virtud de condensar en su lenguaje valores permanentes, que seguirán provocando en nosotros un estremecimiento estético, que seguirán hiriendo nuestro sentimiento y capturando nuestra sensibilidad" (1952). Estos "valores permanentes", que para Cerruto obedecían a un orden poético universal, aluden justamente a la riqueza conflictiva de la palabra de Jaimes Freyre: llegar a la durabilidad de imágenes poéticas universales inmersas ellas mismas en un mundo fragmentado y temporal. En todo caso, a Jaimes Freyre le interesó un valor de "permanencia estética" que cultivó mediante la proyección de un lenguaje crítico y consciente de sus poderes redentores y de transformación.

En este sentido, el "triunfo milagroso de la forma" —que buscó desde la juventud—, se encuentra atravesado por tres dimensiones que el poeta trabajó incansablemente. Dimensiones referidas a los tres apuntalamientos críticos que realiza de la historia y que se encuentran minuciosamente desarrollados a lo largo de su obra: la crítica al cristianismo, la vindicación de los basureros de la historia y, finalmente, la crítica al carácter mimético del lenguaje. Jaimes Freyre queda reubicado, entonces, no sólo como un poeta modernista, sino, fundamentalmente, como un poeta de la modernidad. Pues si bien una lectura meramente formal se obnubiló por el encantamiento de sus palabras, ligando siempre los poemas de Jaimes Freyre al juego musical de la palabra modernista, creemos que su programa poético fue mucho más lejos del mero preciosismo formal, en la medida en que configuró una transición fundamental en el orden de los sentidos históricos y literarios.

Esta nueva experiencia de la palabra que nacía con la obra de Jaimes Freyre modificó la concepción nominativa que se encuentra en buena parte de la literatura en Bolivia. El deseo de un triunfo milagroso de la forma era asumido gracias a la conciencia del poder transformador del lenguaje, a la idea, finalmente, de que todo, la realidad y el sentido, el mundo de los seres y de la historia, dependen de la palabra.

Este contacto con la palabra condujo a que Jaimes Freyre prefigure pioneramente el pozo verbal cerrutiano. De ahí que la línea que se dispara de *Castalia bárbara* a *Estrella segregada*, por ejemplo, es una línea que fija un trayecto muy específico que va del triunfo milagroso de la forma a la palabra no pronunciada que calla en el fondo del pozo. Estirando mucho más la metáfora, diríamos que por *el camino de los cisnes* viajan las palabras milagrosas que caen en el pozo y que culminan con la semblanza del hacedor, del cisne hacedor, de cara a lo desconocido.

Pero la importancia de Jaimes Freyre como iniciador del *Arco de la modernidad* radica en la separación que su obra produce con respecto al espíritu modernista; espíritu y letra que reinaba en las obras y en los autores de las primeras décadas del siglo XX. Pinto, Peñaranda, Guerra, Reynolds, Tamayo, Arguedas, Chirveches, Villegas, Viaña, Otero Reiche, Campero Echazú, Capriles, hasta incluso Cerruto o Mitre, fueron fervientes continuadores de Darío y no de Jaimes Freyre. De su figura y de su obra poética, tal vez, pero no del espíritu moderno y más radical que se desprende de *Los sueños son vida*, de *País de sueño*, *país de sombra* y también de *Castalia bárbara*. Si decimos que este poeta supo proponer un lenguaje transformador fue porque logró finalmente expresar sentidos que no habían sido dichos ni pensados en su momento.

Darío descubrió la cosmópolis, el erotismo mordido por la muerte, la libertad de la palabra y de la vida, el dandismo como actitud frente a la urbe. Jaimes Freyre inventó otra vida para vivir en ésta. Como diría Blanca Wiethüchter al respecto, Jaimes Freyre no heredó su sangre liviana, "sus elecciones vitales . . . se tiñen, más que de seriedad, de severidad, inclusive consigo mismo". Jaimes Freyre se inventó "poeta" y engendró toda una imaginería alrededor de su figura, pero además, representó un rasgo que subterráneamente puede encontrarse en la legendaria figura de Cristóforo Colombo con la mano en el timón y de cara a lo desconocido. En Bolivia, esta imagen que

Jaimes Freyre encarnó llevándola por las calles argentinas, no llegó a posesionarse de los ambientes y almas literarias. Para Claudio Peñaranda, por ejemplo, Darío fue el único maestro capaz de desbrozar *el camino de los cisnes*.

La figura de Jaimes Freyre, fundamental a la hora de caracterizar y discriminar *el camino de los cisnes*, posee una vez más un rasgo diferencial con respecto a ese ser avícola tan caro a los modernistas. Jaimes Freyre escribió por ejemplo: "Librado a los destinos y a los azares/de espaldas a la vida, de frente al cielo/tiende Colón sus alas sobre los mares,/como un ave gigante que emprende el vuelo". Y en otro poema complementa: "vano es que el blanco cisne la dura muerte afronte/si no canta su canto de notas inmortales". Salvando al cisne jaimesiano de cualquier fijación modernista, diremos que aquella ave gigante de cara a lo desconocido y el canto del blanco cisne, que supera la dura muerte, precisan dos extremos que tesan la conciencia crítica que se desliza por el lenguaje de este poeta. Agregaríamos, para sostener la distancia, que la particularidad císnica de los versos de Jaimes Freyre no corresponde con la encarnación zoológica del poeta modernista en la literatura latinoamericana, aunque para estos últimos también el cisne, el poeta, estaba destinado a cantar el instante previo a la muerte. Jaimes Freyre trasciende la semblanza exotista y decorativa. Para él, la muerte y la pasión por lo desconocido obran como grandes generadores de esa otra pasión que encontraremos en su obra: la pasión crítica que busca la reescritura de la historia.

Dentro de ese gran *arco moderno* que se abre desde el lenguaje, se encuentran profundas relaciones y diálogos con otras obras también fundamentales de nuestra literatura; nos referimos a la obra de Borda, Mundy, Leitón o Saenz. Paralelamente a las obras de estos escritores, el *arco* mismo envuelve y reconfigura en su interior todo el caudal de las obras modernistas y realistas que, sin lograr un diálogo profundo con el estigma literariamente moderno de los lenguajes de Jaimes Freyre, Borda o Saenz, por ejemplo, permanecen avivando un espíritu modernista básicamente dariano.

Los poetas bolivianos de principios del siglo XX no continuaron el proyecto concreto de Jaimes Freyre, pero de una u otra manera, imbuidos del lenguaje de Darío arriesgaron también un "canto de notas inmortales". La narrativa, por su parte, con Armando Chir-

veches, Alberto Villegas o incluso con el propio Cerruto de *Cerco de penumbras*, engendra la posibilidad de un lenguaje que redescubre el espacio o bien indaga someramente sobre las diversas representaciones de los lenguajes históricos y literarios. Pese a todo, estas obras no llegaron a constituirse en lenguajes transformadores a la manera de Jaimes Freyre o Saenz, quienes además de poner en suspenso toda idea mimética de la realidad, de cuestionar la seguridad representacional del lenguaje, llegarían a producir una conciencia crítica del mundo, de la historia, del lenguaje —y, en el caso de Borda, de sí mismo—.

Dentro de este gran *arco moderno* (abierto, como dijimos, por obra de un giro en el uso y conciencia que se tuvo del lenguaje), la literatura en Bolivia es portadora de cierta reticencia a la hora de inscribirse en los grandes movimientos literarios que Europa y Latinoamérica (sus obras y su crítica, por supuesto) han denominado "modernismo" o "vanguardias". El caso de Jaimes Freyre es paradigmático para corroborar la afirmación anterior, aunque la crítica extranjera y nacional se haya esmerado por inscribir su obra en las directrices —más que todo darianas— del movimiento modernista. Se trata de una obra que si bien está impregnada de algunos rasgos modernistas, proyecta una poética que los trasciende.

En el caso de las denominadas vanguardias —así, en plural—, la literatura en Bolivia no tuvo un representante paradigmático que al menos haya logrado lo que Jaimes Freyre con relación al modernismo, es decir, una actitud de inscripción aparente y de distancia profunda. Una vez más, entonces, nuestras obras y la relación entre ellas, se dan bajo la égida de cierta particularidad con relación al conjunto, vale decir, marcando siempre rasgos distintivos y significativos que escapan parcialmente a las caracterizaciones y clasificaciones que tanto los manifiestos y proclamas vanguardistas como la propia crítica esmerada en desentrañar su proceso habían determinado.

¿Pero qué es lo que encontramos dentro de este gran *arco de la modernidad* que cubre más o menos cincuenta años de producción literaria? Durante el desarrollo exaltado y apaciguado de la epigonía modernista, como fue el caso de los seguidores del darianísimo y chuquisaqueño Claudio Peñaranda, es posible identificar obras que fueron notoriamente diferentes a la expresión literaria vigente en estos años. Pensemos en *Pirotecnia* de Hilda Mundy, en *Aguafuertes* de Roberto Leitón o en *Rodolfo el descreído* de David Villazón, para nombrar a las

más sobresalientes hoy para nosotros (y recalcamos el término "hoy" pues en la época en que fueron escritas la recepción literaria solamente fijaba la mirada en el espíritu modernista).

Sin embargo, creemos importante señalar que estas obras tampoco fueron tomadas en cuenta por la crítica más reciente a la hora de reflexionar sobre nuestra posible vanguardia: nos referimos específicamente, por ejemplo, al trabajo un tanto pionero de Julio de la Vega sobre la presencia del surrealismo en la poesía boliviana (De la Vega, 1983). Pese a todo, junto a los nombres de Gustavo Medinaceli, Alcira Cardona o del propio Julio de la Vega, en esta *Historia* se ha incluido un conjunto de obras que permiten repensar la idea de vanguardia boliviana de manera tal que, más allá de una adhesión a los aspectos formales de otras vanguardias europeas o latinoamericanas, pueda ser reconstruida a partir de una subversión de los sentidos con relación al paisaje boliviano, a la urbe boliviana y a las vidas de sus habitantes.

Para poder mirar tal vanguardia, esta *Historia* se ha concentrado en aquello que Borda, Mundy o Leitón abren como posibilidad y alternativa literaria, en tanto escrituras del margen o desde el margen que se piensan como *rebeliones indigentes*. Obras plurales y fragmentarias que rompen las convenciones literarias, tales como el realismo, el indigenismo, la poesía cantada a la usanza modernista. Obras que enmarcan sus innovaciones insólitas dentro de un vaciamiento de sentidos que posibilita la abertura de un nuevo espacio desde el cual es posible reconocer e indagar la propia modernidad. Este otro espacio es aquel que hemos denominado *La secreta rebelión de la indigencia* y que opera en completo paralelismo con el *El camino de los cisnes*. Las "otras vanguardias" —llamemos así a las obras que muestran cierta filiación con los movimientos vanguardistas— quedan todavía en catalejo, es decir, visualizando un horizonte que desparrama sus cisnes erguidos y con los cuellos torcidos.

Para finalizar esta introducción, diremos que el capítulo dedicado a los poetas-cisnes propone una lectura y una aguda mirada a la obra de Jaimes Freyre, y como proyección hacia la narrativa, un estudio sobre Chirveches. Con relación a la narrativa, es necesario decir que también entran en este territorio las obras de Viaña y Villegas, que aparecen en *El cuerpo del delito* por su inscripción mítica en la ciudad colonial.

1. Ricardo Jaimes Freyre: El hospitalario

Blanca Wiethüchter

1. El autor

Ricardo Jaimes Freyre no sólo fue poeta. Su figura política o diplomática ejercida sobre todo durante el gobierno republicano, a pesar de ser impecable, no fue considerada sino anecdóticamente por sus comentaristas. Tal, la famosa polémica con Franz Tamayo, o su actuación en Chile para pedir la revisión del célebre Tratado de 1904. Fue diplomático, pero no al son de Rubén Darío, como escribe el crítico jaimesiano más famoso Emilio Carilla, "como pretexto que le permitiera una obra literaria sin contratiempos económicos, sino para actuar en defensa de los intereses de Bolivia y de algunas ideas caras a Jaimes Freyre" (Carilla 1962). Y es cierto, pues el poeta se tomaba en serio su trabajo diplomático:

> Me llamaron de Bolivia para cambiar ideas antes de iniciar mi misión. También lo deseaba yo, porque no iré incondicionalmente. O se desarrolla una política internacional de acuerdo con mis ideas y planes o va otro a realizarla. No soy un diplomático profesional, es decir un general que ataca, defiende o se rinde según le ordenan, sino un político que ha expuesto sus puntos de vista en ocasión pública y memorable, y no transigiré sino por imposición de las mismas circunstancias internacionales y para afianzar mejor un plan harto meditado (IEB 1978: 53).

La obra crítica sobre Jaimes Freyre no es tan pobre como podría suponerse. Sin embargo, no se trata en general de trabajos analíticos que hayan profundizado en la obra literaria del poeta. Existen, sí, ensayos, muchos ensayos, artículos, apuntes. La investigación bibliográfica hecha por Juan Siles Guevara es excepcional, dada la dificultad y el costo de seguir las huellas de los escritos de Jaimes Freyre. Como lo es también el trabajo analítico inicial del argentino Carilla.

Sin desmerecer la publicación de un libro dedicado al poeta y de algunos documentos importantes en *Presencia Literaria*, ambos realizados por Carlos Castañón Barrientos —a lo que puede añadirse los sugerentes ensayos de Guillermo Francovich en *Tres poetas modernistas de Bolivia*, y el ensayo de Eduardo Mitre en *De cuatro constelaciones*—, desconozco, al margen del estudio de Carilla, una publicación que haya emprendido un análisis extensivo sobre los sentidos de su obra. Los trabajos se centran en general sobre la influencia recibida de Da-

río, sobre los mecanismos rítmicos y su aporte al modernismo. Pero ni uno solo versa sobre su pensamiento poético. De oídas, como todo rumor, podemos sospechar de la existencia de algunos estudios que en forma de tesis andan por algunas universidades del mundo (París, Nueva York, Londres, ¡es el mundo!), tesis de grado que difícilmente son asequibles en Bolivia y que ninguna biblioteca del país solicita. Esta última afirmación tiene el valor de un reclamo.

¿En qué año nació Ricardo Jaimes Freyre? El historiador Siles Guevara corrige e insiste en el año 1866. Sin embargo, la reproducción del pasaporte argentino de Jaimes Freyre data el nacimiento el año 1868. Nada podemos añadir de nuestra parte, sin entender del todo el porqué de la insistencia de Siles y la razón por la que Jaimes Freyre se disminuiría dos años.

Jaimes Freyre nació en Tacna, lejos de lo que el poeta consideraría en toda ocasión su lugar de origen: Potosí, ciudad en la que finalmente nunca residió sino de pasada —si podemos dar crédito a las pocas notas biográficas que existen y que se contradicen permanentemente en datos y fechas—. Aun así, de la Villa Imperial mantuvo un recuerdo tal vez más vivo del que hubiese conservado habiendo pasado su infancia ahí. Potosí fue en Jaimes Freyre el lugar del deseo y su don para con la ciudad fueron sus cenizas. Nunca llegó a ser el lugar real de residencia a pesar de ser para el poeta la ciudad entrañable. En una carta enviada a su hermano Raúl hacia 1919 escribe y confirma su pertenencia a Potosí:

> Tienes a tu favor la circunstancia de vivir en nuestra tierra, nuestra verdadera tierra, donde creo habértelo dicho otra vez han vivido veinte generaciones de Jaimes, grandes y chicos escritores, soldados, políticos, obreros, chokarunas, todo, desde los terribles aventureros de la conquista . . .
>
> ¡No puedes imaginar cómo me llama Potosí, desde las tapias de su cementerio! Me parece que ya declinando mi vida, los gérmenes ancestrales se agitan dentro de mí y me hablan sordamente de caminos equivocados y de vidas truncadas! Estas no son retóricas ni fantasmas. Es una inquietud permanente (Alba 1987: 190).

Sí, Potosí fue una pérdida, un vacío que llenar, como parece probarlo el surtidor verbal del que fluye permanentemente y de diversas maneras la Villa Imperial. Pero también la atmósfera imaginaria de múltiples poemas de Jaimes Freyre confirman ese ámbito potosino. Un aire de intriga y suspenso en los poemas, la reflexión sobre el arco que

se tensa entre la vida y la muerte, la nostalgia de lo heroico, las visiones y los fantasmas. Es en Potosí donde se encuentran frailes y monjes, villanos y caballeros. No es de extrañar que para Medinaceli el paisaje literario de Jaimes Freyre es boliviano. Como fuera, es posible que de esta imaginería resultara su gran amor por la Edad Media. Pero, es probable también, que a causa de esta ausencia naciera su gesto de desarraigo.

De Tacna, ese pasado real, emergen las presencias. La niña de sus ojos, aquella experiencia amorosa por la cual, según propia confesión, nació el auténtico poeta. No deja de ser significativo el hecho de que después de muchos años de ausencia Jaimes Freyre volviera a Tacna en busca de aquella niña que lo convirtió en poeta. Pero ya ante la verja, cuenta esta vez el hermano: "Ricardo ya no quiso ver a la que en su recuerdo se le presentaba con todo el prestigio de su radiante juventud, y volvió apresuradamente al hotel, para preparar su viaje de regreso". Esta huida no puede darse sino ante el temor de reconocer la vejación del tiempo. Lo admite él mismo: "Vosotros, habréis visto quizá cómo transcurría el tiempo y como transformaba cuerpos y espíritus. Habréis sido olvidados. Habréis estrechado con indiferencia la mano que tomasteis antes con pasión" (Raúl Jaimes Freyre 1953: 18). Y el deseo, las visiones, el deterioro, el olvido, la muerte signan su obra de manera definitiva.

Pero también del Perú surge el imaginario guerrero, las visiones diluidas en sangre de la Guerra del Pacífico, la inclinación por describir la agonía y la muerte.

Jaimes Freyre nació en Tacna porque su padre, Julio Lucas Jaimes, residía allá en un exilio elegante, como cónsul de Bolivia. En esa arenosa ciudad se casó con Carolina Freyre quien, luego en Sucre, dirigirá *El Álbum*, una revista literaria y femenina en la que colaboraron tanto su esposo como el hijo, Ricardo.

Brocha Gorda, como firmaba J. L. Jaimes, fue un hombre de letras muy conocido en Bolivia, como también en Lima y Buenos Aires. Se lo considera, junto a Ricardo Palma, el inventor de ese género literario ahora tan buscado y que se vino a llamar *tradiciones*, "hilo de oro de las generaciones", como lo llamara Augusto Guzmán. Jaimes Freyre no salía evidentemente de la nada. En su casa circulaban conversaciones, libros, imágenes que traían de retorno las intrigas coloniales. Si bien el padre conocía de cerca la nueva manera de escribir de los

modernistas, era crítico con ella. A Brocha Gorda pertenece esta risueña historia que sucedió a tiempo de terminar la lectura de un poema de Darío titulado "La espiga". Respecto a "Y en la espiga de oro y luz duerme la misa", escribe:

> —¿Qué quiere decir con esto? —Interroga don Lucas.
>
> —Papá, si es muy claro, responde Ricardo. De la espiga del trigo se hace la harina, con la harina la hostia y la hostia consagrada es la razón de la misa.
>
> —No me parece mala la explicación, arguye Brocha Gorda; eso me recuerda a cierto individuo que se quedó muy preocupado porque otro le dijo: Adiós amigo mío, muy mío… ¿Por qué me ha dicho muy mío? Pensó: mío, mío, dice al gato; el gato se come al ratón; el ratón se come el queso; el queso se hace de la leche; la leche se saca de la vaca, y la vaca tiene cuernos. ¡Vive Dios, me ha llamado cornudo! (Raúl Jaimes Freyre 1953: 75).

El padre de Jaimes Freyre vivió bajo el manto de la aventura, de las persecuciones políticas, de los viajes a los que multiplicidad de veces el hijo lo acompañó. Fue, a diferencia de éste, no amigo, más que amigo, cómplice, de las correrías bohemias de Darío en Buenos Aires. Sin embargo, Ricardo, por usar una expresión común, no heredó esta sangre liviana. Es más, sus elecciones vitales —si es que se puede hablar de elecciones cuando él mismo denuncia la vida como una suma de azares— se tiñen, más que de seriedad, de severidad, inclusive para consigo mismo. Tal vez porque no podía asentar su cuerpo en el lugar deseado, Potosí, al que se decía pertenecer. Pero por ello mismo, la constante evocación del aire pasado, a veces la herida, como en "Alma helénica", casi siempre la fabulación de lo heroico, grave, fronterizo, hacen de su escritura una presentación permanente de eso que imaginó con pasión, y que le posibilitaba crear esa particular atmósfera de sus asuntos poéticos, como el denomina sus temas:

> Nada ha variado en la ilustre Villa a los ojos del viajero, que como yo lleva la existencia entera de ese pueblo, sus tortuosas calles, sus tradiciones y sus recuerdos, sus templos y sus tapados y sus rondadores como un hecho de ayer en que el espíritu se embebe y olvida el correr de los años (Ricardo Jaimes Freyre 1889: 4).

Es evidente que ese pasado tan rico en imágenes y bellas mujeres no podía competir con un presente crítico y despavorido, con un presente que había perdido sus poderes de convicción y asistía al resquebrajamiento de los pilares metafísicos sobre los que apoyaba sus certezas.

Es asombroso como la vida de Jaimes Freyre estuvo regida

por acontecimientos exteriores a su propia voluntad, como si una ley superior, inferior, o un juego de naipes, qué importa en este caso, gobernara su destino. Da la impresión que tan sólo aceptaba o rechazaba lo que la vida le proponía sin crear nunca él mismo las circunstancias. Más allá de lo que se podría especular sobre su fortuito nacimiento en Tacna, su residencia en Buenos Aires fue no sólo un azaroso sino afortunado golpe de dados, que le valió conocer a Rubén Darío. Tan eventual como esta "dormida" —para seguir con los dados— fue su aparición en Tucumán donde pasaría gran parte de su vida madura. En la primera ciudad, Jaimes Freyre "aterriza", por decirlo así, y tan sólo de paso, en compañía de su padre que fuera nombrado Embajador del Brasil. La caída del Imperio en ese país, impidió a Brocha Gorda realizar la presentación de credenciales y, en espera de novedades: Buenos Aires. Pronto les son ofrecidos sendos puestos de trabajo en periódicos bonaerenses que son aceptados por ambos.

Su larga residencia en Tucumán, cerca de 18 años, fue consecuencia de la conjuración de un oscuro juego del azar. Rumbo a Rosario de la Frontera, el tren hace un alto en Tucumán. Sin duda le encantaba conocer ciudades. Lo cierto es que se baja del tren para visitar la ciudad. A su retorno, con la sencillez que tiene la rueda de la fortuna de dar vuelta a las cosas para propiciarlas de otra manera, según se ve, se equivoca de tren y toma aquel que va a Rosario de Santa Fe. Vuelta a Tucumán, pero esta vez está obligado a pasar la noche en la ciudad. Ahí, gentes, tal vez no tan desconocidas, no lo sé, le ofrecen la dirección de un periódico, sin saber que le ofrecían un lugar de residencia para los siguientes veinte años.

La primera intervención del azar (¿del destino?) hace posible una curiosa amistad con Darío, quien lo declara en una carta "el alfa y omega de la amistad". Juntos se asimilaron al americanismo como lugar de pertenencia y juntos fundaron la *Revista de América*. A estas lides se añade luego Lugones.

Si bien la amistad entre Darío y Jaimes Freyre era fraternal y solidaria —como lo demuestra el préstamo que hizo de su abrigo el boliviano al nicaragüense, siempre tan olvidadizo de sí (valga agregar que este gesto nos ha legado sendos poemas escritos en español antiguo)—, una distancia exaltada, admirativa pero siempre críticamente

reflexiva de parte de Jaimes Freyre los separa. Así lo señala el camino que elige o para el cual es elegido el poeta boliviano. Si a Darío lo muestran sensitivo y temperamental, el boliviano es de índole más bien meditativa, interior. Pero la cosa queda en familia. Julio Lucas Jaimes, siempre risueño, siempre aventurero, se hace cómplice de las correrías bohemias de Darío, mientras Ricardo se queda en sí mismo, activo, mirando. Es así que en el discurso que escribe el poeta boliviano en homenaje al amigo muerto, se puede leer esa distancia con la que miraba, dando cuenta de una relación, más que fraternal, paternal:

> Cuanto más me esfuerzo para evocar, clara y sin pliegues esa psiquis, que no tuvo nunca complicaciones ni tinieblas, más exactas, más precisas, más definitivas me parecen las palabras con que pretendí definirlo hace un instante: era un niño de genio. Porque su genio literario no es otra cosa, en último análisis, que la potencia superior del vuelo imaginativo y porque Rubén Darío era crédulo, impresionable, temeroso, imprevisor y voluble como un niño (Raúl Jaimes Freyre 1953: 149).
>
> Ingenuo en su aspiración a todos los goces; ingenuo en su fe persistente en la eficacia inmediata de la obra de belleza; desorientado cuando se sucedían unas a otras las horas de indecisión dolorosa, de amargura o de tedio; viendo con asombro que la ola de admiración y de aplauso que llegaba hasta sus pies no le traía ni la dicha ni la paz; sin resolver jamás a aceptar la vida como el miserable azar que es, con su origen obscuro y su monstruoso término; acechando una realidad que huía y un ensueño que se hundía cada vez más en el fondo de su ser (147).

Pero el discurso diseña también la distancia con la que Jaimes Freyre se situaba respecto de la "onda modernista": su rechazo a una vida volcada a la ciudadanía del mundo, al cosmopolitismo, afiliándose más bien, románticamente, diría yo, a esa asombrosa decisión para un moderno, de habitar una pequeña ciudad en la provincia, como lo era Tucumán en ese entonces y ahora. Ahí su residencia lo destina al profesorado y a la investigación histórica.

¿Por qué renunciar al escenario que le ofrecía la capital argentina —cosmópolis, a decir de Darío—? ¿Por qué renunciar a las tablas que ofrecía Buenos Aires? La urbe latinoamericana por excelencia, la que significaba para cualquier poeta un trampolín, no vamos a decir a la fama, pero por lo menos a convocar un público mucho más importante que el de una provincia. ¿Por qué renunciar a sentir todo el tráfago urbano en la piel? ¿Por qué no aceptar ese gesto de desarraigo dariano, el del modernista ejemplar, ciudadano del mundo, cosmopolita y urbano, en defensa de la individualidad y la libertad? Libertad

liberada de todo compromiso que no fuera el artístico, tan celebrada luego por poetas y vividores y que fue parte del *modus vivendi* modernista. Yurkievich califica este gesto como el ejercicio de una libertad descomprometida de todo:

> Para Darío, artísticamente, no hay mandato forzoso de la tierra y de la sangre oriundas. Puede romper libremente, como lo hace el pacto autobiográfico. La poética modernista permite ausentarse, exceptuarse y exculparse, superar el condicionamiento real, la circunstancia lugareña, contrarrestar toda fatalidad racial o geográfica (1996: 67).

¿Por qué renunciar a esa máxima expresada por Rimbaud, "hay que ser profundamente moderno"? Y moderno significaba naufragar en el mundo intolerable, en la exaltación y el exceso, en el deseo, al estilo de Darío, y practicar lo que Yurkievich llama "la estética del bazar, la poética tipo Exposición Universal" (19).

Elegir Tucumán era elegir el margen, el rincón; la intimidad en lugar del ritmo cosmopolita que le ofrecía la capital argentina; los jazmines y lapachos en lugar de los automóviles. Era creer en un trabajo solitario, cumplir con la fe en el valor de una obra más allá del escándalo y los famosos gestos de ruptura *pour épater le bourgeois*. Y es más, ¿por qué renunciar a los futuros críticos, siempre en su afán de descubrir escuelas y meter a todo modernista en la misma olla? La mirada actual de la crítica no contempla esta alternativa en los modernistas. Así, Yurkievich sobre lo moderno, anota:

> Es de lo transitorio que extrae esa cosa moderna que su arte perpetúa. Para adquirir perduración valedera, el arte tiene que pasar por la fugacidad de la moda, sin la cual pierde sustento y sustentáculo, pierde el tono vital, nervio, intensidad. El artista debe adecuar su sensibilidad al ritmo de la época (1996:34).

Esto está escrito para Lugones. Nada más lejano del poeta boliviano, que se queda sin poder entrar en la olla de la "cambiante modernidad" presentada por el crítico argentino. Consecuentemente, Yurkievich simplemente ignora a Jaimes Freyre en sus ensayos, tal vez por esa intención de homologación que acosa últimamente a todos los comentaristas que evitan sistemáticamente las diferencias. Sin embargo, no por ello Jaimes Freyre deja de ostentar profundas huellas de modernidad[3], como hemos de subrayar a lo largo de este texto.

Lo cierto es que en contra de su presente y futuro, Jaimes Freyre

se instala en Tucumán. Tal vez lo importante del retiro era la búsqueda de una atmósfera, de una interioridad imposible en la ciudad, de un ámbito que le permitiera la libertad de los viajes interiores. Tal vez era una elección de sobrevivencia alejada de las bocinas que devoran toda posibilidad del ensueño. Jaimes no tuvo nunca nostalgia de este mundo, sino de otra cosa que se forjaba como un sueño y que le permitía, paradójicamente, mirar, con una lucidez crítica pocas veces ejercida en nuestro país, una realidad aterradora para aquella época: la caída de los templos consagrados a la verdad, y la profunda fisura que se había formado entre lenguaje y realidad. Y es significativo el tono jaimesiano —observador del derrumbe— que, a diferencia del de Lugones, no es estrepitoso ni grandilocuente. Es concentrado y siempre misteriosamente volcado hacia adentro, como si nunca terminara de decir del todo lo que percibe. Inagotable, henchido, se calla, cifra e invoca otros ámbitos de creación. En una carta a su hermano Raúl puede leerse esta aversión a la neurosis de su época:

> En estas civilizaciones angustiosas y apresuradas, nada hay que sea consolador

---

3 La teoría parece hecha para apoyar al cambiante Leopoldo Lugones. Pero lo que ya es el colmo en el libro del crítico es atribuir a Lugones la introducción del versolibrismo al español, pues ahí no hay diferencias de opinión teórica, sino hechos. La pista no sólo está en la contribución que hace Jaimes Freyre a la comprensión del ritmo del verso castellano, *Leyes de la versificación castellana*, en cuyo capítulo X se habla específicamente del verso libre; sino también en la misma introducción de Lugones a *Castalia bárbara*. Ésta, en palabras de Antonio Castro Leal —que prologa la edición Aguilar (México: 1974) de la obra de Jaimes Freyre—, "está escrita con muy superficial simpatía, confuso, pretencioso y lleno de injustificadas reservas". Interesa sobre todo la valoración que Lugones hace sobre las innovaciones rítmicas de Jaimes Freyrey, desde luego, vale la pena transcribir ese tono vacilante y, desde luego, pretencioso del poeta argentino:

> No diré que vaya siempre con acierto el uso de esos ritmos exagerados a veces por un abuso de originalidad; que ese sacrificio constante de la melodía a la armonía resulte obligatoriamente agradable, ni que la empeñosa violación de los metros clásicos sea plausible, pues entiendo que si de ellos se usa es para que la armonía resulte obligatoriamente agradable, ni que la empeñosa violación de los metros clásicos sea plausible, pues entiendo que si de ellos se usa es para respetarlos, por estar precisamente contenida en la libertad del ritmo, la conservación de las formas adquiridas (en *Castalia bárbara*, 2da edición. La Paz: 1918).

Baste citar, finalmente, la valoración de José Enrique Rodó, más clara aún: "No es sin reservas cómo he aplaudido las audaces tentativas de Jaimes Freyre, que ha sido el radical en el propósito de traer a nuestra poesía americana el influjo del *vers librisme* francés contemporáneo".

> ni cordial. Buenas para las que en ellas nacieron, como es bueno el fuego para la salamandra y el charco para la rana.
>
> Filosofa mi querido Raúl. Compra serenidad a cualquier precio. Compra también alegría. Si no se vende en Potosí fabrícala. Te aseguro que sale tan buena como la legítima (Raúl Jaimes Freyre 1953: 58).

Escribe cuando todavía reside en Tucumán. Ahora bien, ¿cómo definir el lugar de su escritura?

2. Ese lugar

El secreto de Tucumán, para el más moderno de los modernistas, no fue una pasión amorosa, y menos un puesto fabuloso. No fue una promesa de gloria, pero tal vez una magnolia. En todo caso, esta ciudad le ofrecía un lugar para alejarse del mundanal ruido, para crear una tierra de contemplación que era otro lugar. Algún comentarista suele citar la anécdota evocada por su hermano Raúl, en la que, a poco de llegar a la provincia y ser presentado al gobernador, éste le declara con cierto aire paternal:

> —Yo he oído hablar de Usted; sé que por sus talentos ha de llegar muy lejos.
>
> —De ahí vengo, contestó el poeta (Raúl Jaimes Freyre 1953: 42).

Es reiterado por los críticos que la negación del presente fue una de las características fundamentales de los modernistas, particularmente de Darío que justificaba su tendencia a la fabulación en ese rechazo:

> ¿Hay en mi sangre alguna gota de sangre de Africa, o de indio chorotega o nangrandano? Pudiera ser, a despecho de mis manos de marqués; más he aquí que veréis en mis versos princesas, reyes, cosas imperiales, visiones de países lejanos o imposibles; ¡qué queréis! Yo detesto la vida y el tiempo en que me tocó nacer (Darío 1917).

La puerta de salida que encuentra Jaimes Freyre a ese rechazo compartido no se construye como en el nicaragüense en la evasión y elaboración de narraciones que imaginaban personajes de corte aristocrático —fabulosas princesas, reyes, cosas imperiales—, sino en sacar del olvidadero hetairas, hechiceras, monjes, mendigos, leprosos, indígenas: personajes echados al olvido. Seres que de hecho obligan a la creación de otros ámbitos. No es la fuga de la realidad que se construye en su obra, al contrario, es la confrontación crítica con la historia, con su presente en estado de caída, lo que empuja su escritura. Lo que mira es un mundo vaciado de dioses, espacio sin sentido, en el que es posible compartir sarcásticamente, junto a Mefistófeles —ahora

familiar y desposeído de su maleficio tradicional—, la humorada de un mundo que ha perdido su plenitud significativa:

> ¿Quieres reír? Pues riamos
> juntos,
> como esos difuntos dioses
> y esos héroes difuntos,
> horas largas como siglos… riamos mientras perdura
> este vil planeta nuestro, con sus nieves en el polo
> y su fuego en las entrañas,
> como un viejo Fausto amante, sabio y solo.
> Y que llenen nuestras risas el vacío enorme y triste
> que hay bajo el cielo y que sólo
> cruzan astros, aves y almas
> con su vuelo fatigado, sin objeto, rumbo al mar
> de la muerte. Vamos juntos, juntos siempre,
> Mefistófeles o demonio familiar (1957: 134-135)[4].

El sentimiento de desarraigo que sentía Jaimes Freyre respecto de su tiempo se construye sobre la permanente y casi obsesiva oposición entre pasado y presente, entre la desolada época finisecular que le tocó vivir y la griega, entre las pensadas luminosas y plenas culturas ahistóricas y la cristiana. Esta contraposición de tiempos y espacios le era indispensable para ejercer con mayor radicalidad el cuestionamiento de la deshumanización de valores practicada por el cristianismo y la consecuente constatación de un presente en ruinas. Es la labor destructora del tiempo uno de sus surtidores verbales más importantes.

La puesta en escena de un época pasada percibida como ideal, por su unidad y plenitud, dan cuenta de un sentimiento de pérdida a tiempo de traspasar su obra de no siempre suaves vientos melancólicos. Pareciera, como dice Murena a propósito de los melancólicos, que la nostalgia de lo que falta se origina en una mirada al pasado o al futuro, al tiempo como tiempo en sí, esencia de las privaciones y la caída (1984). Por su parte, para Julia Kristeva, la experiencia de la melancolía decible abre el espacio de una subjetividad entre los dos polos de la opacidad y del ideal, ambos presentes y necesarios (1997: 88). Cuando se trata de melancolía se habla de un sentimiento de pérdida. Para no morir de la pérdida —continúa la autora— se produce un artificio, un ideal, un más allá que nunca puede ser solamente belleza,

---

[4] Todos los poemas citados de Ricardo Jaimes Freyre pertenecen a esta edición.

pues siempre va acompañado de algo más, de tiempo, de muerte o de otro atributo que expresa la opacidad.

Pensada la melancolía en la polaridad señalada, tal vez ningún otro poema en la obra de Jaimes Freyre traduce esa sensación de pérdida y esa abismal experiencia destructora del tiempo como lo hace "Alma helénica" a través de la contraposición de dos tiempos. El texto se construye sobre una narración poética distribuida en cinco fragmentos. Tratemos de resumir el tema. Una bandada de pájaros sagrados susurran al yo poético la posibilidad de haber encarnado en una de tres virtuales identidades helénicas: un guerrero, un poeta o un sabio. Sobre estas posibles personalidades se instala un diálogo entre el yo poético y los pájaros al interior de un espacio cercado por el secreto, es decir inaudible al lector. A pesar de ello, el discurso poético es explícito y discurre de manera persuasiva y hasta podría decirse polémica al intentar lograr acuerdos entre los diversos hablantes sobre una identidad apropiada al ideal del poeta en la Hélade.

Ahora bien, visto a cierta distancia, el discurso revela la ausencia de verdades inmutables. Ni el poeta ni aún los pájaros saben. Se dialoga, se manejan alternativas. Finalmente, en el cuarto fragmento, parece llegarse no solamente a un acuerdo, sino —memoria al día— a un recuerdo encerrado entre paréntesis:

> (—Oh sí! Cuando vagaba por los bosques de olivos,
> con las plantas desnudas sobre la fresca hierba,
> fijos en el espacio mis ojos pensativos,
> bajo el sereno y hondo prestigio de Minerva;
> cuando junto a los pórticos la muchedumbre oía
> mi voz austera y grave,
> la persuasión excelsa de la sabiduría—
> gárgola luminosa— descendía mi labio
> y fuí, bajo el influjo de mi celeste guía,
> dulce, elocuente y sabio...) (85).

Sin embargo, este plácido e íntimo recuerdo se ve invadido bruscamente por el presente que destruye la ensoñación, el mismo instante en el que la "bandada armoniosa/tendió otra vez sus alas…":

> Después, mis pasos fueron entre ruina y escombros,
> y se pobló mi espíritu de terrores extraños…
> Cayeron dos mil años

> sobre mis hombros (86).

No deja de ser significativo que se repita precisamente la misma oposición que en el poema *Castalia bárbara* entre el terror asociado al tiempo y al silencio, y la serenidad articulada a la plenitud, a la lengua de orga, a la sabiduría y a la elocuencia. El ideal buscado pareciera ser precisamente el de un mundo en el que se encuentran resueltos los valores que dan sentido a lo humano. En tanto la opacidad, la imposibilidad de hacerlo a causa de un alto sentido crítico que da cuenta de los poderes omnímodos del tiempo destructor. El poema se lanza al encantamiento protegido por los pájaros sagrados, ¿lo poético? Y el milagro se realiza al encontrar el recuerdo: "Oh, sí! Cuando vagaba…". Sin embargo, el poema se sucede como si en aquel recuerdo hallado no pudiera enraizarse lo real, como si a la fabulación le faltaran alas para crecer por sobre la identificación poética. Entonces, incapaz de mantener la memoria se fractura el encanto propiciado por los pájaros sagrados. Roto el hechizo, el tiempo recorrido pone a descubierto la pérdida, obligando al poeta a desplazarse al aquí y al ahora que no es otra cosa que una manera de ocurrir los escombros.

La posibilidad de crear el "encantamiento" es la posibilidad del lenguaje poético, o lenguaje mítico, de tomar conciencia de una manera de despojarse de la realidad: que es lenguaje crítico, opaco y estéril. Es más, al contraponerse el lenguaje poético a la realidad que es ruina, se descubre la pérdida. Es gracias a una mediación, en el caso de "Alma helénica", los pájaros sagrados, que se accede al lenguaje poético: al ensueño o a la quimera, más allá de todo presente. Con lo dicho, queda claro, que en ningún momento la realidad es evadida, es más, es utilizada precisamente para mostrarla críticamente. El lugar de la escritura se define, entonces, como una especie de centro en el que interactúan la opacidad y el ideal (¿presente y pasado?). Se trata de un espacio interior protegido de toda dinámica externa y cuya búsqueda ideal puede ser comprendida a partir de la imagen que el mismo Jaimes Freyre describe como la búsqueda de los caballeros andantes:

> Y su mundo interior era más grande, más espléndido, más luminoso que el mundo que los rodeaba; y era su espíritu el que embrazaba la adarga, el que enristraba la lanza y el que acometía a la falanje malhechora que esparce la injusticia y el dolor sobre la tierra (1906: 32).

Dar con un centro interior que posibilita el ideal es descubrir

la palabra en su soberanía independientemente de la realidad. Esa constatación propicia el salto del poeta hacia lo suyo: la búsqueda de la belleza y de la verdad con todas las libertades necesarias para la creación. Es a partir de esta condición libre del poeta que a su vez Jaimes Freyre reconoce tres momentos en la historia cubiertos con el manto de la poesía:

> Abiertas para el espíritu todas las vías, libres de preocupaciones y de prejuicios, sin otro culto que el de la Suprema Belleza y el de la eterna Verdad, podrá [el poeta] apreciar con mayor amplitud y mayor justicia los esfuerzos del Genio y del Saber, hacia la plenitud de la Obra, problema tres veces vislumbrado y planteado con las místicas y perdurables literaturas orientales, viejas como el hombre; con la helénica, llena de sol, de vida y de fuerza, y en esa nueva infancia del occidente, época de formación y de organización que se llamaba Edad media, con las brumosas y admirables creaciones de los poetas que asistieron al nacimiento de las lenguas modernas (cit. en Castañon Barrientos 1999).

¿Reconoció Jaimes Freyre su época como uno de los momentos para llegar a la plenitud de la obra? Pienso que sí y tuvo razón.

El salto que abisma lenguaje y realidad naturalmente pasa por encima de cualquier inmediato, llámese ciudad, barrio o cuarto. Es más, el poeta solicita del lector el mismo desprendimiento al pedirle un acto de identificación con la lectura:

> La mayor de las aspiraciones llegaría hasta la formación en el lector u oyente de un estado de ánimo idéntico al del autor. Para aproximarse a este resultado el estilo poético obedece exclusivamente al asunto y sigue las ondulaciones y los matices del pensamiento (cit. en Castañón Barrientos 1999).

Quiero permitirme una digresión que me lleva a imaginar con mayor detalle el lugar de la escritura en Jaimes y transcribir una breve anécdota en la que cristaliza la imagen de ese espacio interior y protegido de toda actualidad que quiera interferir y de toda ruina que intente amenazar su integridad:

> Una noche encuentra en su velador una esquela del propietario de la casa donde se ha establecido. En el recado le ruega que busque otra habitación, pues ha resuelto emprender trabajos de refacción de la casa. Ricardo no tiene tiempo para buscar otro alojamiento y pronto olvida el pedido. Una nueva esquela se lo recuerda, con igual resultado. Los trabajos comienzan. Las esquelas se multiplican, y el se sostiene imperturbable. Van echando abajo los muros, excepto los del cuarto. Al entrar —en la noche— tiene que pasar por encima de cascotes, piedras y vigas.
>
> Al fin su amigo, Román Paz, hizo trasladar los muebles a su casa y así terminó

la vida de anacoreta o lagartija que llevaba entre ruinas y escombros (Raúl Jaimes Freyre 1953: 31).

Esa habitación, esa morada es precisamente el lugar de la escritura, ese "de ahí vengo", ese "lejos" que intentamos cercar y cuyo entorno presente es el deterioro. Esta interioridad le permite habitar poéticamente el presente, a pesar de las ruinas, y dar forma y sentido al nombre de su segundo libro: *Los sueños son vida*, que definen la cualidad más importante del lenguaje poético, su poder que se descubre como la capacidad de transformar la realidad, como veremos con más detalle en la última parte de este ensayo.

Liberado pues de la servidumbre del acontecimiento cotidiano y efímero este espacio, que es el de la absoluta libertad, como hemos dicho, lo sustrae de todo compromiso exterior con el mundo y lo destina a la intimidad de un ensueño crítico, valga la paradoja. De esta manera puede declararse al margen de la vida (del presente) como escribe, entendiendo su labor como una tarea en correspondencia con la de los alquimistas:

Pero enterré en mi espíritu un rayo de sol; oro,
como rezan los libros de un alquimista moro.
Cuando caiga la nieve gozaré mi tesoro.
Y al margen de la vida descubriré el sendero
bañado con la espuma del naufragio postrero (78).

3. El poeta

"Rasgos"

Escena cuasi fúnebre. Son las diez de la noche.
Al fondo, y en el centro de un tabique, se ve una puerta abierta de par en par, dando paso a una habitación sin luz.
Aquello parece la boca de una caverna.
Es una mancha negra y enigmática que incomoda a los ojos. Las mismas gentes que por allí penetran al salón, semejan apariciones saliendo de un antro fosco.
Delante de esa puerta está el sitial y la mesa del conferencista.
Un foquito eléctrico pendiente del techo, a mucha altura, vierte sobre ellos su luz menguada y medrosa.
A un lado, se ve un piano horizontal, que, aunque está mudo, se diría que va a lanzar una salmodia funeraria.
El maestro ocupa su sitio.
Espectación.
Como de costumbre está trajeado de riguroso luto.
Y como se ha colocado justamente delante de la puerta abierta que da a la habitación oscura, resulta que la negrura de ésta, al mezclarse a la negrura

> del traje, forma una sola cosa vaga y borrosa.
> Y asimismo sus cabellos negros que, en haces desordenados, serpentean hacia las sienes, no se pueden distinguir sino, a momentos, del fondo oscuro que está detrás.
> De modo que lo único que se destaca, y aun eso, con apariencias confusas y espectrales, es la cara del maestro; una cara intensamente pálida, que desde lejos, parece una cara enfermiza, atormentada, romántica.
> Figuraos:
> Una frente prominente, ancha; sobre todo ancha, que se diría lucía como la de una calavera, si no fueran los rápidos zig-zag del rayo dentro del marco de un cielo nocturnal y borrascoso; dos pómulos que se adelantan, singularmente, a los lados; una nariz que abarca hacia adelante, una boca que vibra con sonoridades inúmeras, bajo dos bigotes imprecisos; y una barba en fin, que por bajo pierde toda delineación.
> Y, agregad:
> Dos ojos negros, profundos, grandes, que bajo dos arcadas sombrías, rodeados de aquel conjunto de líneas rígidas, de lividez y de sombras, parecen aun más grandes, profundos y negros, de lo que son.
> La luz tenue del foquillo solitario, contribuye a dar un aire más extraño a esta figura.
> Y esa luz parece que quisiera posarse, más que en nada en la frente.
> Por lo demás, esa frente es el mayor espacio y el más llano y regular que hay en esa cara. Luego la luz se quiebra en los pómulos, pómulos enormes. Luego en los bordes de la nariz, como se quiebra la luz de un sol muriente en las aristas de un cerro.
> Los ojos en sus cuencas, parece que quisieran desaparecer entre aquel conjunto de relieves. Dos zonas negras, negras, lo circundan: sombras que ambulan, que se deforman con los movimientos que hace al hablar el maestro, pero que siguen siendo sombras.
> He aquí, para mí un cuadro realmente notable.
> Dijiérase una creación de Rembrandt.
> Esta es una figura clásica. ¿Clásica?…no! Es una figura romántica. Es decir una figura clásicamente romántica.
> Y luego, es una figura, casi sin figura.
> La figura, a ratos, se pierde o se está a punto de perder. Con un pequeño esfuerzo de imaginación, ya no se advierte el cuerpo. Sólo se ve la cara. Una cara que parece gesticular en el aire.
> Y aún, a momentos se diría que aquella ya no es una cara completa, sino sólo la frente.
> ¡Qué frente!
> Frente amplia, esferoidal, armoniosa.
> Se piensa en una llanura ilimitada. Se ve la silueta de un mundo. Se adivina una tremenda profundidad.
> Dejad que me incline ante esa frente (Raúl Jaimes Freyre 1953: 154)[5] .

No sé si se trata de la mejor descripción que se hace de Ricardo Jaimes Freyre, pero, con seguridad, ésta que hace Jaime Mendoza y

transcribe el hermano del poeta, es la más bella. Sin embargo, no por ser la más bella inaugura en Bolivia una representación del Poeta —así con mayúsculas—, sino porque ingresaba en un imaginario sellado por el romanticismo. Es una imagen eminentemente romántica la que se alza sobre un escenario claroscuro, como dice el mismo texto, que perdurará a lo largo de casi todo el siglo XX, con pocas excepciones y, naturalmente, con algunos atributos más, como por ejemplo, el desprendido del comentario de Jaimes Freyre sobre Darío, el de " poeta niño" —que Ricardo Jaimes Freyre nunca fue, aunque la frase se reiteró con gran entusiasmo en la valoración que los contemporáneos de Reynolds atribuyeron al mismo Reynolds, considerado su discípulo—.

Es justo añadir que también se sucedieron algunos cambios de vestimenta[6]. Desapareció la capa, y fueron las chaquetas de lino o de gamuza, las bayetas de la tierra, en ningún momento, menos mal, el *blue jean*, que la sustituyeron. Sin embargo, carecían de ese efecto de misterio que tienen las capas, las que siempre parecen esconder algo más de lo que ocultan.

El acontecimiento, a pesar de ser calificado por Jaime Mendoza como fúnebre, está más bien en armonía con la imagen de un alumbramiento. A no ser que se quiera aceptar ese nacimiento para la muerte, tan caro a los existencialistas por la conciencia de la mortalidad, y tal vez más exacto en este caso, pues en el mundo moderno, había desaparecido la gran guardiana: la resurrección cristiana, y fue entonces que la muerte se instaló en la conciencia con toda la angustia de la intemperie. Como fuera, en la imagen predomina la figuración de un origen, aun si no fuera esa la intención de Jaime Mendoza. Obsérvese esta secuencia de imágenes: "una puerta abierta de par en par", "dando paso a una habitación sin luz", "Aquello parece la boca de una caverna", "Es una mancha negra, enigmática que incomoda a los ojos…"[7]. Luego de lo cual, ingresa en la escena el Maestro: El Poeta. Y este poeta, concebido habitante de zonas fronterizas que se tocan y a veces compenetran, como son las regiones de la luz y de la sombra,

[5] No deja de sorprender la similitud formal de este texto con los homenajes que Sáenz ofrece a sus amigos muertos en *Vidas y muertes*: la intención poética que se revela en los cortes de las oraciones, el aire espectral y nocturno, los juegos conceptuales de inversión.

[6] La de Saenz, por ejemplo, que decidió por las chaquetas blancas o de gamuza con pantalón oscuro, pero que siempre manifiestan "lo otro".

de la enfermedad y de la salud, de la vida y la muerte, anuncian ese permanente desplazamiento de Jaimes Freyre entre realidades disímiles y que traducen la invasión de lo desconocido, del horror, del grito , del aniquilamiento. Anuncian ese quiebre que fractura el mundo que hasta la modernidad fue pensado único y continuo. "Ellos [los caballeros andantes] ignoraban que podían buscar en el mundo otra cosa que el triunfo de la justicia, de la verdad y de la belleza", comenta Jaimes Freyre. Ese mundo alterado por otras opciones perturba al poeta que tiene en la descripción algo de angustioso, algo de lo otro, que inquieta. Tal vez es un hombre que tiene miedo. Y nosotros también.

Pero no podemos ignorar el último ¿verso? del texto, que señala otra característica de la modernidad, "dejad que me incline ante esa frente", porque implica la sustitución que se hizo de la religión por el arte a fines del siglo pasado, perdido el cordón divino. "Dejad que me incline ante esa frente" es el desplazamiento del *re-ligare* a lo estético, y Mendoza reconoce en Jaimes al sumo sacerdote de lo bello, el que —intuición del escritor que describe—, perdido el soporte divino del mundo, será el único de los modernistas fundadores que ingresa en la modernidad, a través del ejercicio de una sistemática aplicación de la conciencia crítica que intenta, a través de una poética nacida de la interioridad, restablecer críticamente al hombre en un mundo que ha perdido su soporte más importante, como lo iremos viendo a lo largo de este texto.

Por el momento es necesario señalar que a Jaimes Freyre se le puede atribuir un hacerse cargo del mundo sin Dios. Pues la pérdida del mundo cristiano, fue la pérdida de la ley. ¿Cómo restablecer una ética sin dios? No será el único en la literatura en Bolivia. Luis H. Antezana llama "cuidador de mundo" a Jaime Saenz, retomando el problema que convierte al poeta en el guardián. Este cuidado se traduce en la manera que tiene el poeta de encarar éticamente un universo lacerado en el lenguaje que lo construye. No sería demasiado osado pensar que el gesto de vestirse de otra manera adoptado por Jaimes Freyre, era parte de ese cuidado que debe asumir el poeta. El ropaje marca evidentemente una diferencia respecto de los otros ¿no cuidadores del mundo?, pero señala también, en su insistencia, algo que permanece incorruptible ante el tiempo que pasa.

7 La ruptura de la linealidad obedece simplemente a la intención de remarcar la imagen del alumbramiento.

No puede ser gratuito el hecho de que la descripción de forma y figura de Ricardo Jaimes Freyre acompañe casi todos los comentarios escritos acerca de su obra. Ya sea trasladada de otro texto, como en mi caso, o por haberlo conocido personalmente. Existe, y no me sustraigo a ello, un goce especial en imaginar al poeta palabra por palabra, tal vez porque ese goce pertenece particularmente a una época en la que el poeta era un personaje todavía considerado excepcional, una especie de "loco del pueblo", raro, penumbroso, aledaño a las zonas oscuras, o porque entre aquel ropaje verbal de su poesía y aquella capa, tal vez de paño negro con cuello de terciopelo —quizá en algunas ocasiones de armiño—, y el chambergo, se arma una correspondencia ineludible para la que mira con unas ganas de tocar y describir y escribir, regocijada en el palpar.

También *La Nación* de Buenos Aires, al día siguiente de la muerte de Jaimes Freyre, insiste en un retrato en el que se destacan rasgos que probablemente le hubiesen gustado oír:

> Era un gran poeta y un gran hidalgo. Bastaba divisar su silueta en la calle Florida para darse cuenta de que ese hombre no pertenecía a tiempo alguno ni su vida se sujetaba a normas ordinarias de relación. Su vasto y oscuro sombrero ahondaba la palidez de su rostro enjuto y sus ojos, en que brillaba una mirada vaga y triste, revelaban esa llama interior que anuncia la fecunda turbación del espíritu. Y su mano, que parecía leve en su fina largura, sostenía la capa española con grave donaire de caballero, surgido bruscamente de un lienzo antiguo y mezclado al tumulto de la ciudad como en la resurrección de un sueño. Los transeúntes se volvían para mirarlo; las mujeres lo contemplaban con la instintiva adivinación de lo que era y le ofrecían, al pasar, el tributo de una sonrisa, como si hubiesen comprendido que esa ofrenda fugaz compensaba las silenciosas cavilaciones del viandante (cit. en Castañon Barrientos 1980).

Tan sólo es aparentemente cierto el que Jaimes hubiera sido un hombre fuera de su tiempo. Si su ropaje y la turbación de su espíritu entrevistos por el redactor de *La Nación* eran la señal de una resistencia al presente que expresaba su deseo de vivir en otra época —más heroica con seguridad—, toda su obra confirma más bien lo contrario. Era un hombre profundamente tocado por el tiempo que le destinaron vivir. Aquél fue un mundo en crisis. Pero no basta con decir simplemente que el fin del siglo XIX y principios del XX fueron críticos. Lo cierto es que en aquellos fines de siglo se sucedió lo que se llamó "la desmiraculización" del mundo, resultado de una racionalización de la vida. Se llamó desmiraculización ese "proceso por el cual partes de la sociedad

y trozos de la cultura se liberan del dominio de las instituciones y símbolos religiosos" (Gutiérrez Girardot 1988).

Esta liberación dejaba al hombre solo entre dos mensajes contradictorios. En la resolución de un mundo que había perdido las respuestas esenciales que fundamentaban su ser en el mundo y en la puesta en tela de juicio de todos los principios de la representación. De esta manera, se quebraban los lazos del hombre con lo anterior e inmediatamente dado.

Para O. Paz la modernidad se inicia cuando

> la conciencia entre Dios y Ser, razón y revelación, se muestra realmente insoluble. A la inversa de lo que ocurrió en el Islam, entre nosotros la razón crece a expensas de la divinidad. Dios es lo uno, no tolera la alteridad y la heterogeneidad sino como pecados de no-ser (1998: 48).

Es indudable que es por la conciencia que tenía Jaimes Freyre de esta fractura que se convierte en crítico del cristianismo, del lenguaje y de las tradicionales certidumbres de lo real. Esta conciencia lo obliga a desnombrar lo nombrado, a cambiar las representaciones, a denunciar la historia unívoca, a fundar otro lenguaje, a batallar con el paso del tiempo que todo lo destruye y a buscar, románticamente, lo que no perece y se alza sobre los escombros del pasado. Pero, sobre todo, a responder al desafío siguiente: ¿cómo sostener el presente sobre un pasado que se disuelve en sus ruinas?

Cronos, el devorador de sus hijos, fue el enemigo mortal del poeta, y no sólo es un decir. Jaimes Freyre lo combatió con lo que pudo, con el pensar y con el obrar. Tal vez porque vivía en una época de transición, como él mismo define su tiempo; tal vez porque a finales del siglo pasado había que sobreponerse a la gratuidad del azar, perdidas las certidumbres que confían el mundo a las palabras. Con seguridad hubiera preferido ser "un caballero andante que desfilaba por el vasto y maravilloso mundo del espíritu, armado de punta en blanco, jinetes en bravíos corceles; luchando con el nombre de Dios y su Dama en los labios, por el amor, por la fe, por la gloria" (1906: 32).

Era necesario entregarse al cambio, protegerse en mundos como el de la escritura, proponer un lenguaje nuevo, acostumbrarse al cambio de dioses. Pero no sin resistir a toda destrucción, tal como lo había comprendido el poeta francés René Char: "sólo se obtiene la

duración destruyendo el tiempo". Para ello, batalló sin tregua, imaginando, inventando argucias en los campos no siempre serenos de la creación, para lograr lo que él llamaría, en contra del olvido, "una segunda vida" para poder morir. Y este encuentro en la ensoñación de una segunda vida, es un gesto evidentemente romántico, pero que no hace de Jaimes Freyre un romántico, pues todo su lenguaje lo desdice. Sin embargo, es bueno recordar lo que dice Paz respecto del modernismo latinoamericano. El poeta mexicano afirma, y creo que es cierto, que la revolución modernista equivale al romanticismo alemán e inglés. Pues son estos últimos los que "hacen del sueño una segunda vida".

Es así que la insistente manera de Jaimes Freyre de trajearse en desmedro de su época, como parte activa del sueño que sueña, puede ser simplemente considerada como su vestidura de batalla, el ropaje del guerrero. Calzar capa y sombrero, "esa manera anacrónica de vestir" como alguien dijo, era el gesto que lo alzaba por encima de la moda, ese atributo movedizo del tiempo en registro humano; que lo elevaba hacia las llanuras que evadían los vientos del deterioro. Su ropaje era el significante de una permanencia que lo situaba en el otro lugar, más allá de lo contingente y en un escenario que puede definirse como el amplio territorio de la Colonia, si entendemos la época colonial en lo que tenía de heroico y caballeresco, de locura y de miseria, como una extensión medieval europea.

No se debe olvidar que Jaimes habitó una representación colonial junto al aura de dos figuras que, asombrosamente —ahora que lo pienso— se reiteran en el imaginario boliviano, de diversas maneras. Se trata de Colón y del Caballero de la Triste Figura. Ellas definen lo que llamaron en aquellas épocas el ideal, búsqueda moralizante de una idea de vida valorada en el poeta como mejor y que encarnaba en la actividad escritural que imitaba la locura del caballero.

La representación de Colón recupera la valentía, la temeridad del navegante para lanzarse mar adentro, hacia lo desconocido, guiado tan sólo por la intuición. Ésa, que lo orienta en su obra: "la intuición, el sentimiento de lo bello, son los guías únicos del artista que a ella (la belleza) aspira", como escribe en *El cojo ilustrado* (1897)[8]. En ella pone en juego su terquedad, su fe o, finalmente, su enorme apuesta para alzar vuelo:

Librado a los destinos y a los azares,

> de espaldas a la vida, de frente al cielo
> tiende Colón sus alas sobre los mares,
> como un ave gigante que emprende el vuelo (1957: 92).

También en Jaime Saenz la figura de Colón se torna emblemática: "De lo desconocido vivo y le entrego mi gratitud posada en el mar", escribirá sin hacer referencia directa al descubridor, pero cara al cartelito que llevaba inscrita una frase del genovés: "Vivir no es necesario. Navegar es necesario". Aunque Saenz tenía la cita en latín. En *El Loco*, de Arturo Borda, se repite la misma idea del salto: sobrepasar el miedo al misterio, vencerlo, desprendido de terrores.

La figura del Quijote, más citada aún que la de Colón en nuestra literatura, siempre tan empeñada en la persecución de un ideal (esa palabra tan reiterada durante los primeros treinta años del siglo XX), se repite, aunque no siempre[9] en función de una acción que redimiría al mundo de la injusticia; más bien se trata de una acción que tiene por finalidad situar los valores en su debido lugar. Para el autor de *Castalia bárbara*, la representación del Caballero de la Triste Figura se funde con la suya. Tanto el uno como el otro caminan al margen de la vida, apoyados en la lectura de libros, caminan orientados por el fulgor de un astro ideal: "(Sobre un corcel jadeante va el pobre caballero,/la vista en las estrellas y el gesto noble y fiero.) (78).

Jaimes Freyre se vivió como poeta a lo largo de su vida[10]. Y esta afirmación que parece tan obvia, define su particular manera de asumirse en el mundo, su manera de re-presentarse, muy distinta a la de Borda o Saenz, en la que, por lo menos en la obra, el ser poeta es una meta, un programa a lograrse, una transformación interior, lo que implica el cumplimiento de una ética existencial: "Mi voz aclama una proeza, escribe el rabioso ademán que tu profesión es inútil/Si no identificas ~~tu futuro co~~n los peces —si no te transformas" escribe Saenz (1964).

8 *El cojo ilustrado*, la publicación caraqueña en la que escribe un artículo, una especie de introducción a la publicación de algunos poemas que luego formarán parte de *Castalia bárbara*, explicando su poética. Esta publicación es anterior a la edición del libro, en 1899.

9 En Juan Francisco Bedregal la figura de don Quijote denuncia La Paz como un pueblo miserable y de gente mezquina. Ver "Don Quijote en la ciudad de La Paz" (Rodrigo 1942).

10 Caído el gobierno liberal, Jaimes Freyre será invitado por el gobierno republicano a desempeñar varios cargos diplomáticos. En esos años se identificará también como hombre político no profesional.

Jaimes Freyre, por el contrario, no vacila sobre esta identidad. Piensa al poeta libre de toda atadura ideológica, libre de su tiempo, sin otro culto que el de la "suprema belleza y de la eterna verdad" (1897). Y vale la pena reiterar: no sólo la suprema belleza, también la eterna verdad. Lo que lo une a los caballeros andantes y resuelve el conflicto ético planteado por la ausencia de Dios. La poesía, entonces, significa la entrega a una verdad, a una acción que se materializa en la escritura, en la que no ve, a diferencia de los románticos, la traducción de una individualidad sino a un autor despersonalizado que ejerce el conocimiento poético en nombre de la humanidad. Se trata de alguna manera de la misma actitud de los caballeros andantes, con la diferencia de varios grados de saber que moldean la distinción. Jaimes Freyre sabía, en tanto los caballeros andantes,

> ignoraban que podían buscar en el mundo otra cosa que el triunfo de la justicia, de la verdad y de la belleza. Ellos ignoraban que es el alma un globo cautivo sujeto a la tierra con cadenas de diamante; la ciencia no les había dicho ni siquiera su primera palabra; las leyes que rigen al planeta no existían para ellos; las leyes que rigen a los hombres no desplegaban a sus ojos el tesoro de su iniquidad (1906: 32).

Es con este "saber sobre el mundo" en ausencia de Dios y Dama que se entrega a la búsqueda intuitiva de la belleza y la verdad, y adopta la poesía como religión. Nombrará el camino unas veces ensueño, otras quimera. En todo caso, Jaimes Freyre se lanza románticamente, al igual que los andantes caballeros, al servicio del arte, al triunfo sobre la muerte, que cristaliza de una manera singular en su obra.

4. El hospitalario

Comprender la desmiraculización del mundo a causa de la caída de la fe en las formas que había adoptado el cristianismo es imprescindible para imaginar el impacto que ocasionaba habitar un mundo desprotegido. La certeza de una muerte "sin eternidad" convierte el pavoroso arcano en el centro del pensamiento poético de muchos escritores. También en Jaimes Freyre la condición mortal del hombre, "ese monstruoso término", es más que un simple tema en su obra. Al hombre sin Dios no le queda más alternativa que confrontarse con la muerte, esa única verdad inalterable:

> Vano es que el blanco cisne la oscura muerte afronte
> Sino canta su canto de notas inmortales.

La misteriosa sombra no cubre el horizonte
sin que la luz fecunda prodigue sus raudales.

Yo que el jardín de Horacio pisé gozoso un día,

y tuve de las risas la amable compañía,

sé que no hay, bajo el cielo, más venturosa suerte.

Ábrase así, a tus ojos, el pavoroso Arcano,
mientras mis pasos llevo por entre el bosque humano,
soñador y nostálgico y triste hasta muerte (61).

El que el cisne cante por única vez el instante previo a la muerte fue uno de los motivos favoritos de los modernistas. El cisne fue considerado la imagen perfecta para reemplazar al poeta. En Jaimes Freyre este desplazamiento es utilizado por lo menos tres veces (su obra poética no es voluminosa). La muerte que entrevé el cisne y lo hace cantar se hace condición del poeta. Como si sólo se fuese poeta de cara a la muerte, de cara a la suprema negación. Pues sólo con esta confrontación puede aspirar el poeta a las "notas inmortales". En todo ello parece jugarse la adquisición de una soberanía; decir sí a la muerte es adquirir dominio sobre ella y neutralizar su poder. De esta manera hago posible vivir mi vida con libertad, sin que su acoso me destruya ni su tiempo destructor me ofenda. Este paradójico encuentro, necesario al poeta, otorga, a su vez, "la más venturosa suerte", precisamente porque es un acto liberador, aun si esta cercanía —las pruebas son tantas como la escritura lo testimonia— destinan a la suprema tristeza. Se trata de decir sí a la absoluta negación. Y en ese sí, se nutre esa venturosa suerte, o mejor aún, el júbilo aniquilador, como nombra Saenz esa extraña conciencia de la destrucción que crea. "La muerte mata".

Tal vez el poema que con más claridad expresa esa cercanía, puede decirse carnal, de un poeta con la muerte es "El hospitalario", significativamente dedicado a Rubén Darío. Pero antes de reproducir el poema es necesario, aunque brevemente, hablar del simbolismo al que Jaimes se adhirió con fervor.

El símbolo es un signo que evoca, por medio de una relación natural, algo ausente o imposible de percibir, dice Lalande (cit. en Durand 1968: 13). En la concepción de un universo como símbolo el poeta deberá descifrar y alcanzar lo sobrenatural y el misterio original dentro del juego de las analogías. Y cifrar. Se trata de un juego de sentidos que toman su valor del enigma y que cuentan con el ingenio

del escritor para armar el efecto de sorpresa que descubre o cifra la solución. Pero si bien se instaura un enigma en el texto, el lector posee las llaves de su hermeneútica. Estos motivos no se disimulan sino para ser buscados. En el poema circulan sentidos generalmente dispersos que siempre indican una profundidad que designa finalmente un gran sentido misterioso y último. De alguna manera, este afán daba cuenta de la autonomía de la poesía y del desengaño en el que vivían parnasianos, simbolistas y modernistas. En este registro puede decirse que el arte era entendido como un sacerdocio que conducía, lo hemos escrito, a la belleza y a la verdad. Ese sendero llevaba a las fuentes legendarias y religiosas anteriores a la historia, fundado sobre la ley de las analogías y las correspondencias. De esta manera el símbolo que pertenece a lo no sensible en todas sus formas, deriva en una explicación del mundo y la poesía se convierte en medio de conocimiento. Sobre estos principios el arte se expresaba hermético y generalmente reservado a los iniciados (*Dictionnaire historique...* 1986).

Es ocioso hablar de la influencia francesa de los simbolistas sobre los modernistas en la medida en que el modernismo creció ampliamente sobre esta influencia y, en el caso de Jaimes Freyre, que no fue el de Reynolds ni el de Guerra, el contagio no se expresó al más puro estilo decadentista de la época. En Jaimes Freyre la adherencia al simbolismo se puede entender como una actividad de "desciframiento por sugestión". El símbolo escenifica, y se trata para el lector de descifrar el sentido oculto de esta puesta en escena de los sentidos escondidos. En esa medida consiste en proponer una idea sobre un saber anterior al instante de la enunciación. Esta idea nunca esta dicha pero sí cifrada en el transcurso del poema. Así, la lectura transfigura una representación concreta en una abstracta.

Lo que pretendo es leer, dentro del marco de lo ya escrito, "El hospitalario" como una representación de la aproximación del poeta a lo otro, que es la destrucción del cuerpo —la muerte— pero que en el poema también se revela como una aproximación *al otro*. En mi lectura, la figura del guerrero queda sustituida por la del poeta. Esta sustitución no es arbitraria ya que en el primer fragmento de *Castalia bárbara* Jaimes Freyre había identificado también al poeta con un guerrero.

En el poema en cuestión, el poeta, como guerrero, ganada la soberanía sobre la muerte y el tiempo destructor encarnados en el leproso, debe hacerse cargo del horror. Debe ser hospitalario con

el horror. Eso quiere decir, en primer lugar, aceptar la condición monstruosa del tiempo y de la muerte y, en segundo lugar, hacerse cargo amorosamente del tercero excluido socialmente. Ser guardián de aquello/aquellos que no forman parte de la convencional historia del hombre. Lo que significa volver a contar la Historia.

Desde una primera lectura se constituye en el poema una especie de intriga que se sitúa en la aproximación de los villanos, por un lado, y de los guerreros, por el otro. Al centro del paisaje marcado por una colina se alza una iglesia que rompe el silencio matinal con el toque de sus campanas. El paisaje evoca un dulce día cualquiera, en el que inclusive la presencia del leproso delante de su gruta parece saludar al día con una sonrisa. El poema transcurre con la promesa de un sentido que sólo hacia el final se revela, pero sin descubrir el secreto de la acción que permanece cifrado y, ya, en manos del lector:

"El hospitalario"[11]

A Rubén Darío

A la luz, difusa y fría, de la aurora
que ilumina la colina,
con su dulce voz sonora
reza
la campana
su plegaria matutina;
la colina, bajo el son de la campana,
se engalana con un manto de harmonía,
y en el dorso abrillantado
de las rocas se refleja la luz fría de la aurora.
A los ecos temblorosos
da la voz de la campana
su harmonía soñadora,
ondulando
suavemente, va en los ecos la oración de la mañana.
El tropel de los villanos
se encamina
hacia el templo, que domina la colina,
y la pálida mañana
va poblándose de voces y risas argentinas.

---

[11] Aunque no tematizo en el trabajo el análisis de los títulos de los poemas, es relevante el hecho que de alguna manera siempre dialogan con el poema, no lo resumen. A veces de una manera irónica, otras de manera complementaria; pero también, y muchas veces, son pistas para descifrar lo cifrado.

A la sombra de una roca,
destacando su silueta
sobre el fondo oscuro y triste
de la gruta, donde habita con la Noche y el espanto,
el leproso
sonríe,
a la pálida mañana,
y por su sonrisa lívida
pasa el Horror.

La campana
clama, y reza su plegaria matutina.

El tropel de los villanos
hacia el templo se encamina,
y a lo lejos, en el fondo nebuloso
de la pálida mañana,
se destaca la silueta del leproso;
a lo lejos
a la entrada de la gruta de La Noche y el espanto,
a la sombra de la roca,
con la lívida sonrisa de sus labios devorados por la Muerte.
Por la senda solitaria que a la gruta se avecina,
van los jóvenes guerreros;
en sus negras armaduras se refleja la luz fría de la aurora,
y el piafar de sus corceles
puebla de ecos la colina soñadora.
El leproso
sonríe
a la pálida mañana,
y hunde el sueño de sus ojos en lejanos misteriosos horizontes.
La guerrera cabalgata
se aproxima.
Sobre el místico clamor de la campana,
sobre los ecos que pueblan la colina soñadora,
pasa un lúgubre alarido;
todo el terror de la noche, de la fiebre,
todo el sombrío cortejo de gemidos
de la Angustia;
hondo, intenso, doloroso,
como una ansiosa agonía;
como una desesperada
agonía.

Los villanos
enmudecen y se signan, a lo lejos.

A la entrada de la gruta
los guerreros aterrados se detienen.

A la entrada sombría de la gruta,
el leproso
gime extrañamente.
Dominando su horror, tranquilo y fiero,
refrena un caballero
su corcel erizado,
junto al mísero cuerpo doloroso,
baja sobre él la sudorosa frente,
y alzándolo en sus brazos sonriente,
besa la faz monstruosa del leproso (56-58).

Es el alarido del espanto, el que sale de las profundidades de la gruta, el de las cavernas más oscuras del hombre, el que envuelve todo el pánico ante el deterioro y la muerte; el que rasga el apacible paisaje auroral. Es de ese terror a la podredumbre que debe hacerse cargo el poeta. Sobre ese horror debe hacerse soberano y acogerlo, hospitalariamente, como se recibe a un amigo.

El beso que estampa el guerrero en esa no faz, faz —¿intenta uno imaginarse el lugar menos arriesgado?— del espantable leproso, es el beso del poeta a la muerte y a las escamas del tiempo. Eso hace de él un poeta: la aceptación y transfiguración de la muerte. Hacerse capaz de muerte, es decir sí a la suprema negación. Y ese sí es el centro del encuentro entre escritura y vida (¿muerte?). Ahí coincide el arte, que es afirmación de la verdad a toda costa, con la absoluta negación. En esa aceptación, el poeta se otorga el derecho de hacer posible una vida en libertad de muerte. Un duelo permanente, una felicidad extraña. Esa especie de júbilo aniquilador del cual hace Saenz un término único que promete la plenitud. Y es precisamente eso lo que significa la "venturosa suerte" en "El poeta celebra el goce de la vida"; aun si te entrega a la enfermedad de la melancolía: "soñador y nostálgico y triste hasta la muerte" porque el poeta se ha convertido en lo infinitamente vivo, en lo infinitamente mortal, tanto o más de lo que testimonian los poemas. Tal vez sea ésta la condición que intuyó Mendoza con "inclinar la frente".

Jaimes Freyre no es el único escritor en nuestra literatura que traduce la profunda relación que existe entre escritura y muerte. También en Jaime Saenz, citado con frecuencia en este texto, la muerte es un factor preponderante para la experiencia de la verdad que es una acción que lleva a cabo la escritura.

Para Platón, según Maurice Blanchot,

> la muerte sólo es nombrada como necesidad de matar a quienes, después de liberarse, después de tener acceso a la luz, regresan y revelan, desarreglando el orden, turbando la quietud del refugio, así desamparando. La muerte es el acto de matar. Y el filósofo es aquél que padece la violencia suprema, pero también acude a ella, porque la verdad que lleva en sí y pregona mediante el regreso es una forma de violencia (1987: 37).

Esta inclinación a ser filósofos, a participar en la muerte, a morir y regresar y pregonarla siendo, a esa altura, soberano sobre ella, no deja en ambos poetas de implicar una serie de consideraciones originadas en analogías y correspondencias que se pueden establecer entre ambos y que son fundamentales en la construcción de una representación de la literatura en Bolivia. Pues de una manera asombrosa, en el transcurso de esta investigación, se estableció que tanto Jaimes Freyre como Saenz deben ser considerados creadores de un nuevo lenguaje.

Lo que deseo significar es que, a partir de ellos, el lenguaje literario se transforma en otro lenguaje. No se trata, naturalmente, sólo de un cambio de vocabulario, se trata sobre todo de la invención de una forma que puede decir cosas que no habían sido escritas o pensadas o, a la inversa, pensamientos que encuentran la manera de decirse, pues toda forma artística tiene un límite que incorpora también un límite al pensamiento que lo contiene, por lo mismo, expresable en ese molde. El que ambos hayan sido fundadores de un lenguaje no es tan novedoso. Sorprendente es que en ambas obras exista una coincidencia tan evidente respecto del hacer y pensar poético que confluye en un mismo tópico: la muerte. El vivenciar este arcano, pienso, tiene un movimiento doble: por una parte, pareciera que cuando la muerte es una presencia tan intensa y reiterada en una obra está en concordancia con un tiempo/pensamiento/forma que ha llegado a su límite y que va a dar cuenta de ese doble movimiento que se puede explicitar como muerte/regeneración.

No se trata solamente del manejo de un tema, pues, podría, por ejemplo, proponerse a José Eduardo Guerra en la lista. Sin embargo, me parece que Guerra no logra la soberanía necesaria sobre la muerte como para poder volcarse hacia la regeneración. No logra, por eso mismo, fundar ningún lenguaje y se queda en el tema. Pues este movimiento necesariamente tiene su contraparte en una dinámica interior, pues se trata de un viaje que se realiza en la conciencia imaginante. Ese viaje tiene la validez de lo real.

Ahora bien, en Saenz la "acumulación" de muerte se realiza escrituralmente, tanto en la obra poética, que testimonia el viaje imaginario hacia el cuerpo y es resultado de una alquimia que dota al lenguaje de sentido, como en ese andariego Felipe Delgado que sistemáticamente "acumula" vacío hasta desaparecer en él. Sin embargo, se trata de dos lenguajes que sólo hacia el final, hacia la publicación de *La Noche* se unen. Sin querer de ninguna manera adherirme a una dualidad falsa, pero sí productiva en la medida en que puede aclarar el deslizamiento de una palabra que se representa a sí misma en su búsqueda de ser verdad, la otra que se regodea en sí misma en busca de la libertad, puede pensarse la prosa saenziana como el movimiento regenerativo paradójicamente por una práctica del sin sentido que deriva en el humor. El lenguaje trasciende lo individual y hace posible una representación social llena de humor y solidaridad reconocible en la ciudad de La Paz. En la novela *Felipe Delgado* el discurso del personaje principal no es el suceso más importante, finalmente se trata de un ser que de ninguna manera se proyecta como un paradigma social, más bien son los discursos que se generan alrededor de Felipe a los que se puede añadir los textos de las antimemorias —lenguaje en libertad— que son los que construyen la ciudad. En tanto en la obra poética se sucede el tránsito alquimista que confronta la muerte de una manera individualizada. Aquí el lenguaje deja de ser representación para optar por lo intransitivo. El lenguaje no representa una verdad, se expresa a sí mismo[12].

Como Saenz, Jaimes Freyre renueva el lenguaje, y el movimiento muerte/regeneración se realiza en buena parte a través de una escritura a la que se puede agregar todas las virtudes del modernismo. Su aporte fundamental, sin embargo, es la introducción de la alteridad en la estructura del poema, entendida ésta no sólo como la alteración de un lenguaje pensado unívoco y pleno de un sentido único que se ve quebrado por la intromisión de lo otro, comprendido como subconsciente, fantasía, símbolo, o por otros sentidos que inquietan el sentido unívoco, sino por una pluralidad que cuestiona la historia por su introducción no sólo de lo otro sino del otro. Los poemas se construyen sobre la base de una estructura sintética que le permite proponer la pluralidad

[12] Remitimos al tercer acápite ("El pie derecho", última parte de *Los pies del arco*) del Capítulo 2 (*El arco de la modernidad*) del Tomo I para una discusión en detalle de este tema.

discursiva. Pero tampoco se trata de una entrega exclusiva a las formas, de las que Jaimes Freyre fue "el renovador más audaz", como lo calificó Rodó. Se trata de una nueva actitud frente al mundo y al lenguaje que cobra forma en la incorporación de un lenguaje que quiebra la univocidad de lo real y expresa dualidades. Lo veremos más adelante.

Pero también es necesario incidir aquí en el regreso que proclama Jaimes Freyre a la acentuación prosódica en las *Leyes de la versificación castellana*. Este regreso al origen del ritmo español es significativo del espíritu moderno, como señala Octavio Paz; a pesar de que no se extendió del todo, muestra esa "vuelta a los orígenes" que para el mismo Paz:

> coincide con la aparición de una nueva sensibilidad que, finalmente se reveló como una vuelta a otra religión: la analogía. *Tout se tient*. El ritmo poético no es sino la manifestación del ritmo universal: todo se corresponde porque todo es ritmo. La vista y el oído se enlazan; el ojo ve lo que el oído oye: el acuerdo, el concierto de los mundos (1998: 134-135).

Ejemplar resulta para la lectura de Paz sobre ese "concierto de mundos" el poema "Sombra" de Jaimes Freyre. Ejemplar también para nosotros como una primera aproximación a lo que comprendemos como un lenguaje "alterado" por la intromisión de ese espacio fronterizo y extraterritorial como es la muerte:

> Oh! ¡cuán fría está tu mano! ¿Ries? ¿Por qué ríes? Chocan
> tus dientes… Hay algo extraño en tus ojos …Tus miradas
> hieren como dagas… hieren como dagas… Me hace daño
> tu risa… Me aterra el frío de tu mano descarnada...
>
> ¡Déjame huir! Ya la noche dolorosa nos rodea
> con el pavor de las sombras… Hay un abismo a mis plantas.
> Hay un clamor en el fondo del abismo. Las tinieblas
> se aglomeran en los flancos hendidos de las montañas
> ¡Oh, esta mano no es la tuya! ¿Por qué el frío de esta mano
> penetra ya hasta mis huesos? ¿Por qué brilla una guadaña
> sobre mi frente…? ¿No escuchas ese vago son que llega
> suave y tenue, como el eco de una música lejana?
>
> ¡Oh, cuán triste es este ritmo que suspira en mis oídos
> y conduce hasta mis ojos la amargura de mis lágrimas!
> ¡Oh, cuán triste es ese ritmo! Déjame llorar. ¡Oh, déjame
> arrodillarme! Mis labios sabrán quizá una plegaria.
>
> Tengo frío. Tengo miedo. Esas sombras que se mueven
> son espectros que en el borde del abismo se entrelazan…
> No me arrastres… Tengo miedo… Tengo miedo del abismo.

Déjame huir… ya la carne de mis huesos se separa…
¡Oh, ese espectro que a mí viene con los brazos extendidos
y que absorbe con sus ojos mis pupilas abrasadas!
Ya mis manos están yertas; ya están secas mis pupilas,
Y el gemido del abismo, frío y lúgubre me llama.

Vamos ya. ¿Ves cómo empuja desprendidos eslabones
hacia el fondo de la sima la cadena de fantasmas?
Vamos ya. Llévame. Siento que el latido de mis venas
Se acompasa con el ritmo de la música lejana;

con el ritmo, dulce y triste, que se mece en las tinieblas
y armoniza con mis pasos la caricia de sus alas,
como esquife
columpiando
por el blando
movimiento
de las ondas
fugitivas
que se extinguen
en la playa.
Suavemente… lentamente,
va ondulando en la penumbra,
en su danza tenebrosa la cadena de fantasmas…
Vamos ya por las entrañas de la noche y del espanto…
¡Oh, el amor! ¡Oh, la alegría! ¡Oh, la dicha! ¡Oh, la esperanza! (71-72).

La atracción por invadir los misterios de la muerte, probablemente no sea nueva, pero sí en la literatura liberada de toda camisa de fuerza doctrinaria. Es más, precisamente fuera del marco de lo cristiano se trastrueca en una experiencia única, extraña. Jaimes Freyre elige el instante del tránsito para enfrentar la muerte. Ya Poe había imaginado el instante del umbral, el ámbito de las fronteras entre la vida y la muerte en ese extraordinario relato "La verdad sobre el caso del señor Valdemar", en el que el protagonista queda atrapado, decapitado agónico, por el efecto de la hipnosis en el umbral. Si en el cuento de Poe se trata del alma que se debate entre una y otra orilla, en Jaimes Freyre la experiencia se concentra en el cuerpo. El tránsito es monstruoso y el desprendimiento de la piel, el enfriamiento asumidos con horror. El verso entrecortado, las interrogaciones, los puntos suspensivos, rompen sistemáticamente la respiración del verso, quebrándolo. El texto discurre al comienzo del poema en forma dialógica, dando cuenta de un espacio fronterizo que todavía separa los territorios. El tú al que se dirige el discurso es la proyección del yo poético. Es el yo del otro lado. Tú, el yo en muerte. Es el otro, sombra de uno mismo que ahora

se expresa en el último llamado. La sombra es una presencia ausente, yo desdoblado que obedece al llamado del abismo. Se trata de vivir un estar aquí, sin estarlo, que nos sitúa en el lugar de las sombras. El doble es un espejo de mi cuerpo en trance de deterioro, pero cuya lucidez siempre se conserva. El cuerpo aparece pavoroso en su destrucción. Se trata de un simulacro.

La segunda instancia en el poema recupera el ritmo de un verso entero, sin entrecortarlo. La aparición de una música lejana, exterior y suave se va haciendo presente y se producen los primeros síntomas tranquilizantes. Desaparece la voz dialógica para identificarse consigo misma. Sobre la separación carnal se impone el miedo. Aparecen los espectros en ronda y el eslabón al que debe incorporarse como la introducción a otro orden, al orden de la naturaleza anunciada en la cita de Paz. Finalmente, se impone la música, el ritmo (el poema se construye como una narración sobre el ritmo) a tiempo de desaparecer el cuerpo. La identificación final con la música se une al ritmo reiterado de las olas del mar, como movimiento eterno. Esta eternidad al compás del mar transfigura el horror y lo armoniza con la naturaleza. ¿No provenimos del mar? La homofonía, que en los versos se construye alrededor de la "m", aparece como el murmullo sereno y final. ¿Regreso a la madre original?

Lo extraordinario del poema es la manera en la que el ritmo da cuenta del suceso. En el poema la muerte es un viaje imaginario real. El espanto que produce la confrontación se arma sobre todo gracias a la maestría del manejo rítmico que va eufemizando el terror. Si en un principio el ritmo es entrecortado, dialogado e interrogante, interrumpido por puntos suspensivos, que marcan los silencios del horror, a medida que va internándose en la otra orilla los versos van enlazándose en una misma armonía sin cortes hasta encontrar el punto alto y más intenso, paradójicamente en la separación espacial de los versos que imitan precisamente el movimiento acompasado y lento de las olas del mar. Léase otra vez "como esquife…".

Este ritmo es el ritmo interior del universo. Es en este ritmo que se asienta el origen, la sexualidad y la muerte. Morir, entonces, no es sino ingresar en otro orden, en otro ritmo. El horror se ha transfigurado en serenidad, el tiempo en lo eterno, la soledad en comunidad. El último verso no anuncia sino la pérdida del vivir que en semejanza

con Saenz sugiere el decir adiós al encanto del vivir.

El poema significa también una nostalgia, muy propia de la modernidad, de los tiempos ahistóricos que proponían el regreso a la naturaleza. Esta vuelta a lo originario se ofrece en los modernistas como un saber recuperado en el entendido que el cristianismo había incorporado en el mundo un tiempo lineal y destructor. En esa medida, el pasado primigenio ofrecía una respuesta a la angustia de nuestra condición mortal. El camino poético, entonces, se proponía también como la necesidad de transitar por ámbitos extraterritoriales como una práctica del conocimiento. Y este transitar por otros espacios es la puerta que conduce a los siempre pensados abismos entre la realidad y la ficción.

Si bien la extraterritorialidad en Jaimes Freyre está tan unida al ámbito de la muerte, como parte de la experiencia con el pavoroso arcano, ella se inscribe en esa tendencia a lo extraño y sobrenatural que afloraba con gran entusiasmo entre los modernistas. Es importante señalar que la experiencia de lo distinto es constitutiva en gran parte de su poesía. La mirada sobre lo otro tenía la intención de romper con una realidad que se presentaba cotidiana, chata y sin profundidad. Pienso que esa búsqueda no era en el caso de nuestro poeta solamente literaria, sino que formaba parte de su experiencia. En ese sentido, el poema "Lustral" se construye, independiente de cualquier subordinación a lo real, con la finalidad de deconstruir, precisamente, el verosímil discurso pre-moderno y manifestar experiencias extraterritoriales:

Llamé una vez a la visión y vino.

Y era pálida y triste, y sus pupilas
ardían como hogueras de martirios.
Y era su boca como una ave negra

De negras alas.
          En sus largos rizos
había espinas. En su frente arrugas.
Tiritaba.
          Y me dijo:
—¿Me amas aún?

          Sobre sus negros labios
posé los labios míos;
en sus ojos de fuego hundí mis ojos
y acaricié la zarza de sus rizos.
Y uní mi pecho al suyo, y en su frente

apoyé mi cabeza.
Y sentí el frío
Que me llegaba al corazón. Y el fuego
en los ojos.

Entonces
se emblanqueció mi vida como un lirio (62).

La inclusión de este poema, que puede registrarse en la literatura fantástica en la medida en que introduce precisamente esa otra orilla, llámese visión o sueño —sin lugar a dudas Jaimes Freyre es el introductor de la literatura fantástica en Bolivia—, tiene por objetivo señalar la fusión que realiza el poeta entre lo real y la ficción, pero también la de narrar un hecho real que acompaña a estas alturas el poema y que perturba esa abismal dualidad territorial, realidad-ficción, en la que vivimos. Se trata de las últimas palabras de Jaimes Freyre en el lecho de su muerte, un 24 de abril de 1933, que fueron: —"Sí, es ella… está muy cambiada,… pero es ella". Su hermano Raúl dice que se trata de una evocación; yo me inclinaría por una visión… ¿Género fantástico? Lo cierto es que ese día Jaimes Freyre murió.

Jaimes Freyre, caballero/guerrero/poeta vivía una doble vida: la de la visión y la de la realidad, como lo precisa él mismo. También aquí podemos incorporar parte de esa cualidad visionaria que planteaba en relación a los caballeros andantes que, a estas alturas, tal vez sea mejor decir a los poetas andantes:

> (los caballeros) iban por su mundo fantástico, poblado de seres misteriosos y terribles, alumbrado por indecisos crepúsculos que cambian las formas de las cosas y con su forma la naturaleza y las vuelven ya halago ya terror de los ojos, y después las cristalizan en su aspecto y en su esencia, y las dejan, por fin, para siempre, como la visión las hizo (1897).

5. Crítica a la historia

5.1. *Castalia bárbara*

Es la pasión crítica de Jaimes Freyre lo que lo separa de Darío. Si bien es cierto que en el concepto de modernidad está implícita la pretensión de averiguar o iluminar el fundamento de las creencias, o de manera más general las raíces de la existencia humana, es importante dar cuerpo a esta actitud general, y, en nuestro caso, concretamente en Jaimes Freyre.

Decadentes se llamaba con cierto perverso y morboso placer a

los modernistas: decadentes porque se les "había apagado la luz del mundo". Y esta oscuridad sólo podía permitir un largo lamento, la fábula o el conocimiento. Se llamaba decadentistas a los simbolistas. En ellos se leía un replegarse en sí mismos, un rechazo al saber de la ciencia y una refutación al progreso. Sin embargo, estas aserciones demasiado esquemáticas no podrían lograr relacionar esa actitud crítica respecto de la historia ni esa "cantidad de muerte" que existe en la obra de Jaimes Freyre, pues una conciencia crítica tan acendrada no puede ser decadente: en ella se trata de una acción iluminadora, no de una pasividad.

Exiliados en un mundo hostil, la técnica alegórica y la simbolización, daban pie a expresar oscuramente la atmósfera desencantada que se vivía. Más allá de la forma, de la que sabemos era nueva para la época y de la que sí los comentaristas hacen su agosto, su obra es una lectura también existencial y metafísica del mundo, aquello que llamaba él mismo filosofar y por cuya razón eligió Tucumán y no Buenos Aires para habitar. Era una manera de hacer posible representar un mundo en el que el ensueño constituía un alejamiento de lo real y una alternativa de vida que le permitía abocarse a descifrar críticamente el mundo, pues el desencanto del presente no ofrecía más enigmas que el propio desencanto: "tras la angustia de la vida/la esperanza de la muerte", escribe (Raúl Jaimes Freyre 1953).

El comprender fue una de las divisas de Jaimes Freyre y nunca se convirtió al arte por el arte. Es más, abominaba de alguna manera de la gratuidad de una escritura abocada tan sólo a la belleza formal[13]. Esta práctica de la conciencia crítica quiebra en él un imaginario que leía la historia de manera unívoca y uniforme. Para lograr esto su tema fue el cristianismo y la exclusión del otro de la historia. Su crítica se realizó, no a través de los valores inherentes a la doctrina cristiana, sino de su lenguaje visionario, su represión, su expansión, su violencia para destruir aquello que era diferente. Y son estos elementos inhumanos, el olvido del otro excluido, la destrucción de toda alteridad, la conversión del sentido de la muerte,

[13] En el ya tantas veces citado discurso en homenaje a Rubén Darío escribe: "La Pléyade francesa, Marini y Góngora, admirables poetas extraviados en la persecución de la belleza formal, se habían detenido en la pompa del estilo, de la cultura y del lenguaje, la extrañeza de las imágenes, el recargo de los adornos y la disposición laberíntica de los pensamientos. El poeta americano creó un estilo, no

el lenguaje enmascarado los que son objeto de su pasión crítica, la que se revela, en última instancia, como una crítica a la historia.

Nuestra lectura de *Castalia bárbara* propone una actividad escritural crítica en Jaimes Freyre, y pensamos que el poema propone el enfrentamiento de dos culturas que plantean naturalmente el problema de la violencia inferida a un imaginario cultural diferente en nombre de una doctrina que será sistemáticamente cuestionada y rechazada por el poeta. Creemos ver en este gesto la profunda conciencia que tenía de la alteridad, tal como la entendemos hoy en día.

Si para Rama muchos de los motivos poéticos de los modernistas fueron elegidos por su exotismo y rareza, por el lenguaje sugerente que podían elaborar, estos mismos temas, sin embargo, debían ser leídos como metáforas, símbolos o en última instancia alegorías de realidades latinoamericanas. Estas mismas realidades no ofrecían, a pesar de algunos intentos, un lenguaje, menos que eso, un vocabulario que podía ser valorado como poético. Mama Ocllo no tenía la jerarquía poética de Minerva, pues era una buena desconocida y, por ello mismo, carecía de toda posibilidad de ser una palabra poéticamente posible. Inclusive sonoramente no podía ser pronunciada en castellano sin traicionar su origen andino. En esa medida no se podía construir con ella un mundo tan sugestivo como lo deseaban precisamente los modernistas en su búsqueda de palabras "preciosas". Es triste, pero Mama Ocllo no connotaba nada más que la gratuidad de un exotismo. Sobre esta base es difícil imaginar otro tema que no sea uno europeo para denunciar la violencia y represión de la doctrina cristiana. ¿ Pues no eran nuestros analfabetos los interlocutores de los modernistas sino precisamente los europeos.

En esta perspectiva el poema denuncia, entonces, el arrasamiento de culturas disímiles a la cristiana. Otras que, como la cultura nórdica

---

la grandilocuencia de Francisco Herrera, ni el galimatías de Góngora, ni la realista chatura moratiniana, ni la explosión romántica, sino el ágil, delicado, flexible y armonioso estilo que sigue las ondulaciones del pensamiento, que lo describe apenas si es brumoso y vago, que lo revela libremente si es claro y preciso, que sugiere más ideas aún de las que expresa y que contribuye a la realización de un gran ideal: hacer que los espíritus vean las cosas espirituales con tanta precisión como los ojos ven las cosas corporales" (Raúl Jaimes Freyre 1953: 145).

germana, posibilitaban una relación más humana, menos angustiosa con la muerte, por lo mismo una vida más armónica con la naturaleza. Esta defensa de la diversidad cultural y ácida denuncia, para la época y lugar, de lo cristiano, sitúa a Jaimes Freyre muy lejos de los modernistas colegas y lo convierte en un poeta de la modernidad.

De estos elementos se alimenta el poemario *Castalia bárbara*[14]. La lectura que sigue pretende proponer que el poema *Castalia bárbara*, en particular, fue una manera de reescribir la historia. El elegir este texto no manifiesta una preferencia particular sobre sus valores estéticos. Disentimos totalmente de los comentaristas que consideran a *Castalia...* como el mejor poema de su obra. Pienso que existen otros que "técnicamente" hablando son mucho más profundos y más bellos. Tanto en el poemario *Castalia...* como en *Los sueños son vida* hay poemas que valen tanto o más que el poema tan celebrado. Éstos han sido ignorados por ese afán de repetición de nuestros críticos literarios y por una pereza atávica, según demuestra la experiencia, que consiste en no volver a leer libros supuestamente leídos y valorados por otros. Si bien esta confianza en los otros es loable, ha destinado prácticamente a grandes obras a ese olvidadero donde esperan… ¿qué?…

En el poema, Jaimes Freyre no sólo denuncia la figura de Jesús utilizada por la Iglesia Católica como arma de poder y destrucción de las culturas de pensamiento mítico, sino también la versión metafísica de una y otra cultura —la cristiana y la germana— en relación a la muerte.

No deja de ser impresionante la cantidad de muerte que habita el poema *Castalia bárbara* y que puede llevar a pensar en esa lectura de fines del siglo XIX como mundo final pero cuyos sentidos superan en gran medida la sola descripción, pues la muerte, aquí, media una de las críticas fundamentales al cristianismo. Para medir la increíble talla de poeta que fue Jaimes Freyre bastaría comentar que esa reiteración ~~de muerte en~~ su obra no se percibe sino tan sólo a través de una lectura

[14] *Castalia bárbara* titula el libro que consta de tres poemas: *Castalia bárbara*, *País de sueño* y *País de sombra*. Son poemas, en todo caso, que constan de varios fragmentos. El famoso "Siempre" antecede a los tres poemas; el primero consta de trece fragmentos; el segundo de catorce, y el tercero de diez. En lo que sigue se hablará del poemario *Castalia bárbara* para referir al libro que consta de los tres poemas, y del poema *Castalia bárbara* para refirir a ese primer poema de trece fragmentos que le dio el nombre al libro.

analítica. La recurrencia de una imagen de la muerte es tan continua que sólo dos fragmentos del poema (son 13 fragmentos) no elaboran una referencia al oscuro arcano.

Es frecuente, en la intención de alegorizar, utilizar un viaje hacia el pasado, para que ayude, por su inmovilidad en el tiempo, a procesar significados. Pero esa elección hace posible también separar un pedazo de historia del tiempo y romper la dinámica temporal convirtiéndola en un espacio mítico y, por lo mismo, en atemporal. Evidentemente esta operación no puede hacerse sino a través de la elección de fragmentos. Pero es al fragmento también del gran manto de la poesía al que tan sólo, según Jaimes Freyre, tiene acceso el poeta:

> Allí donde el espíritu cree ver agitarse un extremo del manto de la divina poesía, allí encontrará las aguas límpidas de Castalia.
>
> Este manto está esparcido por todas partes . . . quien coordinara todos estos elementos y con el soplo del arte les diera animación y vida, fuera a la vez el Primitivo y el Artista, habría realizado la obra mayor de todos los tiempos. Esta obra acaso no es realizable (1897)[15].

Castalia bárbara se traduce como "el pedazo" elegido por Jaimes Freyre para escenario de su crítica. Se trata de la Edad Media, que encendía su imaginación más que otros lugares históricos. Sobre esta elección escribe dos veces. Una vez en aquella explicación que antecede a la publicación de algunos fragmentos del poema ("Aeternum Vale" apareció en *El cojo ilustrado* en 1898, el poemario en 1899) y, otra, durante el discurso fúnebre en homenaje a Darío:

> Yo las he buscado (las aguas límpidas de Castalia) en la Edad Media, soñadora y heroica, porque he visto en ese mar inmenso las olas armoniosas de la leyenda y del ensueño, al mismo tiempo que el triunfo del valor, de la energía y de la fuerza.
>
> Todo lo grande cabe en ella. Tiene montañas, tiene santos, tiene héroes. Sabe creer, luchar y morir. Los lirios y los laureles se entrelazan en su corona verde y blanca y roja con el rojo de la sangre. No sabe de delicadeza, de gracia, de suave armonía. Sus ideales recorrieron el mundo como un soplo de fuego y las muchedumbres conducidas a las riberas del sombrío lago de la Muerte, marcharon con el himno en los labios y el sol de la alegría en el espíritu.
>
> Y en esa época de brumas y de resplandores he buscado el viejo Panteón

15 Valga aclarar que para Jaimes Freyre son los creadores de originalidad absoluta los "totalmente creadores", como Dante, Shakespeare y Hugo. En tanto el artista es el que debe limitarse a una originalidad relativa. Él mismo se piensa en esta última categoría.

> germánico y he entrevisto, ceñidos por las nieblas del Norte, los muros áureos y plateados del Walhalla, y han llegado hasta mí algunos ecos furtivos y dispersos, de los cantos armoniosos escritos en viejos caracteres rúnicos en la sagrada lengua de Orga.
>
> Y he procurado llevar a mis versos un rayo de esas auroras pálidas (1897).

Casi 20 años (1897–1916) separan el texto que acabamos de citar del que a continuación sigue, y pienso que es este segundo la síntesis madurada y notable de la mirada de Jaimes:

> Porque ese alarido de espanto que llenó la Edad Media no ha resonado bastante en nuestros oídos; porque sus éxtasis y sus adoraciones no han penetrado bastante en nuestros espíritus; porque no hemos visitado todas sus selvas pobladas de seres misteriosos y terribles; porque no hemos visto bajo las ojivas de sus catedrales góticas, a todos sus mártires que enseñan, con un gesto de gozo infinito sus heridas sangrientas; no hemos asistido a la transfiguración de todos sus santos; no hemos visto a los ángeles celebrando los misterios místicos de todas sus vírgenes, ni hemos sentido el paso cauteloso y la risa ahogada de todos sus malos espíritus triunfantes (Raúl Jaimes Freyre 1953: 143).

El primer texto citado se acerca mucho más a *Castalia bárbara*, en tanto el segundo a los *Sueños son vida*, publicado en 1917. Este pasaje no sólo marca los casi veinte años que lo separan del primero, sino la interiorización de Jaimes en el alma humana, ausente en el primero. Pero la violencia es la misma, aunque pienso que tienen un efecto mayor en el lector los poemas de *Los sueños son vida,* pues, escritos en primera persona (aquel fragmento de la confesión del verdugo, "¡Dios sea loado!" y otros) y construidos sobre la ambivalencia de una síntesis que elabora paralelamente dos elementos antitéticos, resultan de una criticidad emocional más intensa. Si en el primero los valores se juegan entre hombres y dioses desde la perspectiva del hombre guerrero y heroico, en el segundo el dramatismo se concentra sobre todo en la fractura entre el hombre y la representación del mundo que se traduce a través de dos movimientos. Por una parte en la incorporación del inconsciente que se manifiesta como el descenso a las fuerzas subterráneas, al subsuelo, a las energías del alma, por decirlo así. Ahí muestra el mundo de las sombras y los peligros y posibilidades de destrucción. Y, por otra parte, formalmente, en la elaboración de poemas que sintetizan dos lenguajes en uno. Estos lenguajes, antagónicos, construyen la fractura del lenguaje unívoco, pues se mantienen paralelos a pesar de que el discurso los une. Es decir, el antagonismo se elabora por el paralelismo de dos lógicas diferentes que se hermanan en un mismo discurso: el del cuerpo y el del alma, por ejemplo, donde se juegan la

hechicería, el erotismo, la muerte, el morbo masoquista.

Por otra parte, es esencial señalar que en el cambio entre las dos obras se desliza la presencia subrepticia del Jaimes Freyre convertido en historiador. Los poemas, colocados por la lectura en el pasado, son relatados en un presente de la narración de tal manera que pierden su signo temporal y se hacen reflexión actual. Un marcado esfuerzo sintético mantiene los términos antitéticos que se doblan al construir un nuevo antagonismo entre el pasado y el presente. Este recurso posibilita al poeta ejercer su sentido crítico. Pero, al aniquilar la fatalidad de la cronología y denunciar la visión cristiana, los poemas se piensan hacia el devenir pero tan sólo en el sentido crítico de no repetir la historia. En esa perspectiva se arma pues un tercer discurso callado: el del lector.

Una primera lectura literal del poema *Castalia bárbara* (ya lo decíamos, el libro lleva el nombre de este poema) nos pone sobre la pista de la reiteración de escenas que tienen que ver con la muerte. De los trece fragmentos, podemos excluir el primero, "El camino de los cisnes", que es una especie de puesta en armonía del poeta/guerrero con el asunto poético. El poeta, como un guerrero, se introduce sobre una barca en un mar violento. Se trata de una especie de identificación anímica entre el autor y el escenario: el mundo violento de la cultura germánica medieval. Una suerte de identificación que también pide al lector: "La mayor de las aspiraciones llegaría hasta la formación en el lector u oyente de un estado idéntico al del autor" (1897)· Ese mecanismo introductorio es reiterado en Jaimes Freyre por la necesidad de equilibrar anímicamente poeta-poema. Pero también parece ser una convocatoria a la memoria "espermática", como sostiene Lezama, y que responde a la convocatoria de esa memoria oculta, tal vez de manera colectiva, y que hace posible recordar las imágenes del pasado. Entre los vientos alzados, sobre el mar embravecido, la barca avanza despedazando las "olas bajo el rayo de los ojos del guerrero" (1957: 13). Un segundo fragmento de *Castalia...*, "El Alba", tampoco tematiza la muerte. La inserción de este poema en el libro es un misterio y me atrevo a pensar que se debió más a la voluntad de completar los trece poemas como número cabalístico que a la unidad del poema. Pero es una simple opinión. El poema describe el origen de las auroras que ascienden desde oriente por múltiples paisajes hasta acabar en la intimidad de una recámara.

Jaimes Freyre pone en escena la imaginería de la muerte dentro

de un ámbito misterioso y mágico que culmina con la destrucción de la cultura nórdica por el hijo del dios cristiano. El poema no relata una historia, aunque prepara el final con los mensajes secretos que los cuervos susurran al oído de los dioses. Se trata de visiones no articuladas entre sí, que no siguen una razón interna sino suman instancias desde la mirada del narrador poeta. La representación del mundo nórdico es fantástica. Poblada de fantasmas, de elfos, de hadas, endriagos y dragones; de dioses que cantan, de dioses que matan, de dioses que exaltan las poderosas y atronadoras fuerzas de la naturaleza para usarlas como arma mortal con el hombre, pero impotentes ante el silencioso dios "de los brazos abiertos".

Los cielos imaginados son las brumas, las neblinas, los cielos que se tiñen de rojo, las noches pobladas de sucesos y seres extraños. Un ámbito vivo y agitado en el que el sentido del oído, el sentido mágico por excelencia —pues, como se dice, para oír lo profundo el oído tiene que ir más allá de lo que ve la mirada—, se erige por sobre los otros[16]. El paisaje, a diferencia de lo que ocurría durante el romanticismo, pasa al servicio del asunto poético[17] y arma una atmósfera brumosa, antigua, milenaria. Árboles fantasmagóricos, raíces que sobresalen, ramas espectrales. Los hombres no tienen nombre, sólo los dioses. Cielo, tierra, animales y hombres; fantasmas, elfos, hadas y dioses se corresponden en agitación y violencia, en misterio y exaltación.

Una segunda lectura, menos literal, elabora a partir de la reiteración de las escenas de muerte el signo de la melancolía. La reiteración en el tema de la muerte nos lleva a pensar en la intención del poeta de anunciar un sentido más allá del simple objeto del enunciado. Y esa intención parecería ser la de destacar un mundo mítico. El lugar de la plenitud de sentidos, ahí donde no existe la fractura entre el hombre y el mundo. Las muertes, en el poema, son muertes conciliadas. Pareciera como si toda esta violencia sustituyera en Jaimes Freyre la violencia de la muerte infringida por los dioses difuntos que revelan la gratuidad de la vida pensada durante su época. En tanto las muertes en *Castalia...* son puentes hacia otras instancias del ser. Un espacio donde todo se acompaña, naturaleza, hombres, dioses, elfos, formando parte de un

16 Vale la pena destacar en Jaimes Freyre la importancia del sentido auditivo sobre otros, como apunta Eduardo Mitre en su ensayo "Ricardo Jaimes Freyre: la escritura del eco" (1994).

17 La sinceridad exige que esta forma se aproxime a la idea que tiene en mente el autor.

solo mundo. Inclusive la espada simbólica es parte de ese mundo que destaca la naturalidad de la muerte. Esa naturalidad es esencial para Jaimes Freyre pues reproduce la ausencia de temor ante el arcano fatal. Las muertes son el inicio de otra vida, ¿por qué tener miedo? Los héroes pasan a la fiesta eterna del Walhalla; la virgen muerta es conducida por las hadas.

En contraposición a este mundo mítico que concilia hombres y dioses se yergue el horror y el espanto introducido en el mundo germánico medieval a través del dios extranjero. "Cuando la hija de Nhor espoleaba su negro caballo,/le vió erguirse, de pronto, a la sombra de un añoso fresno./Y sintió que se helaba su sangre/ante el Dios silencioso que tiene los brazos abiertos" (29): Jaimes Freyre no relata la destrucción, narra el miedo. La irrupción sigilosa al bosque del dios que tiene los brazos abiertos. El silencio que queda en el silencio. "Ya . . . no se oyen las viejas salmodias,/ni la voz amorosa de Freya cantando a lo lejos;/agonizan los Dioses que pueblan la selva sagrada/y en la lengua de Orga se extinguen los divinos versos" (30).

El poema 13, el famoso "Aeternum Vale," tiene una función antagónica en el poema que lo contiene. El número 13 simboliza la muerte en los arcanos del Tarot. Los dos extremos del poema, el mundo medieval nórdico versus el cristiano son, más que una moralización sobre los poderes de la muerte, una crítica a la destrucción inferida por el cristianismo a las culturas míticas. No es el conocimiento de la muerte el que está en cuestión, sino el modo de relacionarse del hombre con su "monstruoso término", o, si se quiere, la manera en que la muerte participa de nuestra vida. Con el cristianismo aparece el desorden de la muerte. La apuesta por el cielo o por el infierno, la amenaza y la represión. Pero también aparece la línea del tiempo. Ese paso es histórico y señala el almanaque occidental. Es a partir del nacimiento de Jesús, el Cristo, que se despliega la fragmentación del tiempo lineal.

El poema resume de alguna manera el pasaje de un tiempo mágico a otro histórico. En el primero, circular y recurrente, el mundo se comprende pleno de sentidos. No existe fractura entre los hombres y los dioses, no puede existir el miedo a la muerte. En tanto en el segundo, lineal y terminal, la muerte pone al hombre ante un tribunal de justicia: "y en foso, sagrado y profundo, la víctima busca,/con sus rígidos brazos tendidos, la sombra del Dios" (14). Y dirigiéndose al

dios: "Cuando tu aliento se cierne sobre el campo de batalla,/ríe el guerrero a la Muerte que le acecha" (27). En "El Walhalla":

> Vibra el himno rojo. Chocan los escudos y las lanzas
> con largo fragor siniestro.
> De las heridas sangrientas por la abierta boca brotan
> ríos purpúreos.
> Hay besos y risas.
> y un cráneo lleno
> de hidromiel, en donde apagan,
> abrasados por la fiebre, su sed los guerreros muertos (26).

El alma de la virgen muerta, por tenebrosa cabalgata cazadora, es llevada por las hadas que besan la frente blanca, y "en los ojos apagados de la muerta/brilla la mirada…" (21).

El corte cristiano que señala Jaimes Freyre en la historia, al construir *Castalia...*, no involucra en realidad sino ejemplarmente a la cultura germana, pues la reflexión se apoya en una meditación que también se quiere presente. Esta intención crítica se traduce no sólo en la frecuencia del tema de la muerte sobre otros sino en la ausencia de narración, sea ella cual fuere. Los poemas que construyen *Castalia...* son incidencias, instancias, fragmentos. El mundo germánico en el poema esta elaborado en realidad sobre ruinas; así la espada, símbolo del poder guerrero, figura constantemente abandonada, deteriorada. *Castalia...* no quiere estrictamente reestructurar la antigüedad nórdica germana, sino construir las grandes actitudes humanas contraponiéndolas con las nefastas. El mundo descrito en *Castalia...* está, a pesar del aliento poético, bajo una mirada presente y como tal es representado como un mundo acabado. Tomemos la imaginería sobre el arma, este símbolo por excelencia de aquella época heroica:

> La rota sangrienta espada del soldado,
> cuando el Corcel luminoso con su roja crin la baña,
> cubierta de polvo yace, como un ídolo humillado,
> como un viejo Dios, hundido en la montaña (25)

> Reflejaron en la espada [las auroras]
> simbólica,
> que a la sombra de una encina
> yacía olvidada y polvorosa (23).

> Envuelta en sangre y polvo la jabalina,
> en el tronco clavada de añosa encina,
> a los vientos que pasan cede y se inclina,
> envuelta en sangre y polvo la jabalina (18).

Si la espada hace posible la ofensa y la defensa, si la espada se asocia a la imagen del luchador en contra del enemigo, ¿qué se hace si ella ya no obra? Aquí los poderes antagónicos que se enfrentan son divinos y comprometen un imaginario cultural. La confrontación se realiza entre Thor y el dios silencioso. El triunfo del cristianismo no es celebrado en el poema. Por el contrario, porque la concepción cristiana introduce la represión, el terror y el tiempo. Y este tema, como veremos, es reiterativo en su obra.

En el relato, "Los viajeros" (1902: 375-376)[18], el terror a la muerte cristiana alcanza toda su dimensión. Construido simétricamente en secuencias se narra cada vez la visita de un viajero a Anthropos, un hombre solitario, trovador y caballero, crepuscular e indiferente que se había hecho construir una ermita en la falda de una colina. El hombre signa su destino al no escuchar las palabras que la soledad dice a todos los solitarios: "oculta bajo las alas del tiempo vive la esperanza", y escribe: "En el lugar en que cayere el árbol, allí quedará". Lo cierto es que, comprometido con la muerte y no con la esperanza, recibe sistemáticamente varias visitas a las que con generosidad ofrece su propio lecho para descansar. Los tres primeros huéspedes son en realidad mensajeros del miedo, de la ambición y del amor; con los que no se comunica en absoluto pues no había ser alguno en el planeta que pudiera conmoverlo. Ni aun el olor de una mujer. Finalmente llega un último viajero. Al abrirle el solitario la puerta murmura: "te traigo la paz". Entonces, sí, sintió Anthropos "que la indiferencia de su corazón se deshacía como la nieve bajo el sol y penetró el espanto en su alma y sudor de angustia cubrió su frente y chocaron sus dientes, y se apartó la carne de sus huesos y emblanquecieron sus cabellos": "Y Anthropos murió de terror"(1975: 24-25).

"Te traigo la paz" es evidentemente un tópico profundamente cristiano. Paradójicamente, en el cuento, produce el terror como si las palabras enmascararan otra realidad, pues la frase tiene el poder de romper la muralla de indiferencia que guardaba al personaje de todo aquello que podía tener que ver con un sentimiento de vida que lo relacionara al mundo. ¿Con la esperanza? La visión cristiana trae la muerte. No existe trascendencia alguna que prometa una transforma-

18 Publicado por primera vez en la revista mexicana, la *Revista Moderna*.

ción creadora. En ese sentido se ha desplomado sobre los hombros del hombre el peso de un mundo sin dios. Concebida de esa angustiosa manera la vida, la muerte misma y a su vez puede convertirse en una esperanza. En el fragmento II del poema "Cristo", Jaimes Freyre escribe: "que hay para el alma abatida/tras la angustia de la vida/la esperanza de la muerte (1957: 48).

De un modo tal vez más explícito y más complejo, el tema de la crítica al cristianismo, implícito en *Castalia...*, puede retomarse de manera muy productiva en la comparación de tres poemas que relatan, el primero, la agonía de un héroe germánico medieval, el segundo, de un, digamos, civil cristiano, y, finalmente de un tercero, un monje medieval tal vez durante las cruzadas, y al cual no me atrevo a añadirle el atributo de místico:

"La muerte del héroe"

Aun se estremece y se yergue y amenaza con su espada,
cubre el pecho destrozado su rojo y mellado escudo,
hunde en la sombra infinita su mirada
y en sus labios expirantes cesa el canto heroico y rudo.

Los dos Cuervos silenciosos ven de lejos su agonía
y al guerrero las sombrías alas tienden,
y la noche de sus alas, a los ojos del guerrero, resplandece como el día,
y hacia el pálido horizonte reposado vuelo emprenden (16).

El segundo, "En la agonía", pertenece al poema *País de sombra* —el que fuera incluido en la edición original del libro *Castalia bárbara*—:

"En la agonía"

Nocturnas, largas horas, pobladas de visiones,
que giran tambaleantes en torno de su lecho.
Se agolpan a sus labios febriles oraciones
y desgarran las uñas su enflaquecido pecho.

Extrañas formas tienen las pálidas visiones
que pasan y se inclinan sobre el revuelto lecho,
mientras murmura el mísero confusas oraciones
y enrojece la sangre sus uñas y su pecho.

Se acercan y sus luengas flotantes vestiduras,
como la niebla tenues, como la sombra obscuras,
ocultan a sus ojos la moribunda luz.

Un grito ronco apaga las lenguas vestiduras
de las visiones pálidas, como las sombras obscuras,
y se desploma un Cristo clavado en una Cruz (73).

Y no resisto la tentación de copiar, a pesar de su longitud, este excepcional tercer poema, desconocido en las antologías, inexplicablemente ignorado por la crítica, y escrito mucho después. Fue publicado en el segundo libro de Jaimes *Los sueños son vida* (1917)[19]. El poema remite a esa forma delirante y excesiva en la que se expresaba el miedo y la culpa durante la Edad Media.

"¡Dios sea loado!"

El último golpe de lanza fué para mí;
después como liebres huyeron y yo caí
con los brazos abiertos en cruz.
Y la cruz de madera sagrada,
del leño sagrado en que Cristo fué crucificado,
se hundió bajo el golpe terrible en mi pecho.
(La cruz que guardaba de noche mi lecho,
de día mi pecho,
desde que el Abad conquistó en Palestina,
con rudos mandobles, la adorada reliquia divina).
Y así fué que una lengua de fuego
quemó mis entrañas,
porque, gracias al cielo, la cruz conservaba una huella de sangre,
un instante del largo tormento de Cristo,
de Nuestro Señor Jesucristo…

Al entrar la reliquia en mi pecho
una ola de sangre brotó de mi pecho deshecho,
y saltando de gozo mi herido
corazón, persiguió la reliquia en la ola de sangre,
y la halló, y extendido sobre ella
fué una nube teñida de rojo que cubre una estrella.
Por la gloria del Hijo en el santo madero clavado,
sufrí el inefable tormento del Crucificado,
de Nuestro Señor Jesucristo…
El demonio que vive en mi cuerpo (¡Dios salve mi alma!)
que se irrita si rezo (y yo rezo de noche y de día
pidiendo a la virgen sin mácula, a Santa María,
que lo vuelva a su hórrido puesto
en los negros abismos) mordía y rugía
y aferraba a mi cuello sus uñas.
Yo, de pronto, pensando en el gesto

---

[19] Pienso que este segundo libro no va más allá en la práctica verbal ni en la concepción del mundo. De algún modo es una reiteración de los temas de *Castalia*... y de su poética, ya presentes. Tal vez la diferencia más recuperable es la apertura a otros temas y la seguridad adquirida en lo que se refiere a su "filosofía".

que haría el Maligno
si tocaba la cruz venerable sus negras pezuñas,
sentí que la risa
retozaba por todo mi cuerpo;
y el Maligno, a mis propios oídos
cambiaba mi risa en profundos y largos gemidos.

A mi lado el hermano Macario
mascullaba sus últimos rezos,
y entregaba su alma a los ángeles
besando una cruz que trazó con su sangre en el suelo.

Después una música suave llegó a mis oídos,
una música suave y lejana y un canto lejano.
¿Qué coro cantó aquella noche
si el hermano Jacinto murió en la pelea
y fue mal herido el hermano Cipriano
que siempre la muerte provoca?

Más tarde arranqué de mi pecho la cruz y la puse en mi boca.
Porque vi que la turba precita
con figuras de cuervos llegaba volando y graznando.
Y ardía en sus ojos redondos la llama maldita.

Y vi a uno que siempre se esconde en mi celda,
y que hiere de noche mi seno
y deja en las llagas el negro veneno
con que riega el jardín del pecado.
Contra él hay un rezo y un signo. ¡Dios sea loado!

Y vi a otro que vive en el foso
que circunda y protege el convento,
donde espía a las almas que pasan
cuando el potro, la hoguera o la horca las libran del cuerpo.

Y vi a otro que acecha en las rejas
del confesionario,
para oir los lamentos y quejas
de los penitentes.
A ese solo el hermano Matías espanta;
es un cuervo que ríe y que llora, que gime y que canta.

Cuando al alba el Abad con los cuatro novicios
llegó al claro del bosque buscando mis pobres despojos,
ya la hueste maldita me había arrancado los ojos;
pero el alma está libre por siempre de sus maleficios.

¡Dios sea loado! (1957: 87-89).

Ahora bien, el primer poema citado narra una manera de morir conciliada con la muerte. Los últimos gestos del héroe son combatientes, no es con un lamento con que expira, sino con un canto y con la imagen

dichosa de dos cuervos que transportarán al héroe al Walhalla, al paraíso de los guerreros en reconocimiento de su valentía. Es una muerte armonizada con la vida, con los dioses, con el mundo.

El segundo poema, está poblado de visiones, de agitación y dolor mientras el agónico murmura "confusas oraciones" hasta llegar al grito último y ronco ¿de horror? Una cruz, esa simbólica cruz que se repite en el último poema, se desploma. Con ella su sentido. Caída por ¿impotencia? ¿Al no poder apoyar el tránsito? Simbólicamente, el sentido cristiano de la cruz es ser puente o escalera por la que las almas suben a Dios. La cruz es un símbolo mediador entre lo terrestre y celeste.

El último poema es otro cantar. Es el más ambiguo en sus sentidos. Sin embargo, es difícil suponer que Jaimes Freyre lo haya escrito ingenuamente, es decir, sin que detrás de la escritura existiera la intención de denunciar el delirio masoquista y culpable en el mundo represivo que, sobre todo en la Edad Media, proponía la Iglesia Católica y, tal como lo observa el mismo poeta en el texto citado en páginas anteriores en relación a la Edad Media, que "enseñaba con un gesto de gozo infinito sus heridas sangrientas".

El poema desarrolla un doble lenguaje en un afán de síntesis donde se contraponen el cuerpo y el espíritu, por decirlo de alguna manera. La historia fluye sobre esa dualidad que podríamos denominar como lo dicho y lo no dicho. Si entendemos que lo no dicho también es un lenguaje. El monje herido por una lanza cae con los brazos en cruz. La forma de la caída predice su *fatum*. La cruz de madera sagrada, que guardaba su pecho de día, y de noche su lecho, se hunde en su pecho. Esta cacofonía es naturalmente buscada y obedece con seguridad a una intención significativa que creo debe leerse como una ironía, con la finalidad de dar una pista al lector para su doble lectura.

La herida, y con ella el dolor que origina la cruz en el cuerpo, del que nunca se habla pero subyace a todo el poema, conforma el otro lenguaje, el silenciado, el reprimido. Esa lengua de fuego, cuando hiere el pecho, es inmediatamente sustituida por el lenguaje dicho, que cubre con palabras el dolor en un relato religioso que transforma el sufrimiento en goce: "Una ola de sangre brotó de mi pecho deshecho/ saltando de gozo mi herido corazón". Esta sustitución de la letra por el

dolor del cuerpo se va constituyendo en la base estructural del poema y termina proponiendo una ambigüedad referencial que destruye el objeto. La primera herida causada por la lanza, tal vez en analogía con aquella que hirió a Jesús, es desplazada en dos direcciones de sentidos. Por una parte, como objeto que lo hiere y, por otra, en un obrar subjetivo religioso. De esa manera, la agonía es ocasionada por el símbolo. Es la cruz, símbolo central de la representación del mundo cristiano, la que le desangra el pecho, que a su vez no deja de connotar también el lugar del corazón, templo corporal divino.

El discurso simbólico legitima el sufrimiento no dicho. En ese sentido, el monje no ceja de ignorar el cuerpo en el lenguaje hablado. Pero con ello, en realidad, va denunciando la "máscara" del signo, pues paralelamente el mismo lenguaje hablado va delatando el orden retórico de su procedencia, al dar cuenta de expresiones que recurren a la corrección de la expresión religiosa como la invocación a un conjuro que no funciona. De ese modo, convoca no al espíritu sino a la letra muerta. En ningún momento del discurso la evocación sagrada concede consuelo. Tan sólo se trata de la memoria de un lenguaje aprendido. Así, al pronunciar sólo "Cristo" se corrige inmediatamente después, "Nuestro Señor Jesucristo".

El mismo mecanismo acompaña la próxima secuencia, la aparición de los cuervos que han reconocido su presa y que son transformados por el lenguaje del monje en demonios. A ellos —"en sus ojos redondos la llama maldita"— se desplazan deseos y miedos conocidos. La lujuria, el terror provocado por la amenaza de las torturas de la inquisición, los espías. Lo que se narra denuncia la represión sexual, que ignora el cuerpo, siempre aparentemente invisible en el discurso pero encarnizadamente presente. Ahí yace un cuerpo sufriente que no dice nada de sí mismo pero habla —¿un cuerpo social histórico? Pero sí un cuerpo erótico que sustituye lo sensual por lo demoniaco. Según Benjamin el concepto de lo de moniaco surge ahí donde el de la modernidad aparece en conjunción con el catolicismo.

El relato poético elabora una memoria de la pasión. Desde la perspectiva del monje, se duplica la pasión de Cristo. De estrofa en estrofa se va marcando el itinerario de la agonía, que es el sentido de la experiencia declarada religiosa. Pero en la medida de su avance, el poema oculta y descubre una multiplicidad de deseos y terrores,

proponiendo una pluralidad de sentidos que se construyen más allá de las fronteras de lo dicho para precipitarse en una abismal y delirante visión mística. Aquí la entrega es pérdida.

La agonía del monje acaba con el festín que se dan los cuervos con su cuerpo a tiempo de finalizar el poema que no termina —como hubiera sido de esperar, en una situación mística con la unión del monje con Dios, meta de toda pasión cristiana—, sino con la liberación del cuerpo equivalente aquí a deseo, tentación, pecado. En el poema la muerte no une, tan sólo libera el alma del cuerpo, del mal.

De esta manera, entre el presente del monje y los fragmentos de su memoria, el texto construye un espacio de valores que apenas enunciados se ven inmediatamente deconstruidos por un exceso de significación que incorpora la vertiente de lo no dicho, ahora, el cuerpo. Se elabora así una distancia crítica respecto de los supuestos cristianos. Ya habíamos señalado en páginas anteriores que para Jaimes Freyre la religión oscurece el entendimiento: "Tenemos apenas una lucecita para alumbrar nuestro camino: la razón; y la religión nos dice:—¡apaguen esa luz, basta con la fe! ¡Y la sombra se espesa ante mis ojos!" (Raúl Jaimes Freyre 1953:110).

El poema en cuestión escenifica con particular énfasis precisamente "el apagón" y es en todo el sentido de la palabra una escenificación, una *Darstellung*, pues no está en juego sino el simulacro de una concepción de vida, de muerte, considerada desde una perspectiva crítica. La consideración de una cultura portadora de la verdad absoluta queda relativizada y deja de existir como tal para convertirse en una simple concepción de mundo que es puesta en cuestión. El suceso relata finalmente la escisión entre palabra y referente, sobre la base de una visión religiosa que presta palabras para ignorar un real: el cuerpo. Si para los héroes en la cultura nórdica el paraíso era el Walhalla, aquí no existe más paraíso que el cese de la tentación, del deseo, del reprimido. El cuerpo es, literalmente, enterrado por una memoria que lo "apalabra".

De esta manera el discurso poético inestabiliza lo real en la ambigüedad de lo objetivo y subjetivo. Ahí se instala una inquietud sobre lo real mismo que cuestiona la palabra como signo de un referente objetivo. La relación significante/significado es denunciada subjetiva, con lo que pierde su relación con el mundo objetivo. Así, se instala la

autonomía porque los referentes de las palabras son intertextuales. El cuervo, en el caso del poema, ya no remite al referente real objetivo, sino que, sustituido por lo subjetivo y visionario, se transforma en demonio. Por otra parte, la cruz que lo destruye es alabada. Esta inversión y sustitución, tan presente en el poema, no sólo interroga los conceptos cristianos, sino el lenguaje mismo en su ubicuidad. Los sentidos de los cuervos que lo devoran son demonios de los cuales se libera. Esta capacidad del monje de transformar el mismo objeto en otro, el cuervo en demonio, el demonio en recuerdo de demonio: "uno que se esconde en mi celda, el otro que vive en el foso y el siguiente acecha en las rejas del confesionario…", suponen una confusión total de esferas de realidad. Las cosas ya no son lo que parecen ser. Toda forma real no es sino lenguaje.

Los cuervos en Jaimes Freyre son una figura repetida puesto que también aparecen en el primer poema, pero de qué otra manera. Allí son mensajeros de los dioses. Se llevan el alma del guerrero al Walhalla. Lo salvan, no lo destruyen. La construcción del discurso poético es tan perfecta en el detalle, que uno no puede, en una primera lectura, darse cuenta del simulacro que representa.

La comparación que delata las diferencias de imaginario y obviamente la diversidad cultural, denuncian la realidad como ficción pues el lenguaje no lo reproduce, nos reproduce a nosotros. Se pueden crear una multitud de posibles. De esta manera se deshacen las conexiones de significación. Se ha establecido una gramática diferente que ya no puede apoyarse en lo verdadero. ¿Qué es lo verdadero?

Este cuestionamiento de las representaciones emblemáticas del catolicismo —el simbolismo nace en los países católicos— tiene en Jaimes Freyre la intención de cuestionar la representación de lo verdadero y lo visionario, las consideraciones sobre el bien y el mal. Los significantes dejan la realidad sin significación pues el referente está distorsionado por otro lenguaje, dígase inconsciente o subjetivo. Este hecho afirma nuevamente la autonomía de lo literario. La alianza del lenguaje con el mundo está rota. Ahora existen múltiples versiones de la realidad.

En el poema, el lenguaje poético se ha vuelto crítico de sí mismo a tiempo de cuestionar lo dado como verdad. Para Jaimes Freyre no hay más verdad, en sentido metafísico, que la esfinge. Es ese símbolo múltiple y enigmático que formula adivinanzas pero no da respuestas.

Es cierto que entre la publicación de *Castalia bárbara* y "¡Dios sea loado!" existe casi una década de diferencia. Lo hemos escrito. Esta distancia nos da la oportunidad de observar cómo Jaimes Freyre ha logrado introducirse críticamente al alma humana y construir desde ese nuevo centro que retoma la primera persona, su denuncia. En *Castalia...* son los hechos exteriores, desde una tercera voz, los que asumen la descripción destructiva:

> Ya . . . no se oyen las viejas salmodias,
> ni la voz amorosa de Freya cantando a lo lejos;
> agonizan los Dioses que pueblan la selva sagrada,
> y en la lengua de Orga se extinguen los divinos versos.
>
> Solo, erguido a la sombra de un árbol,
> hay un Dios silencioso que tiene los brazos abiertos (30).

Lo que nos abre a una tercera y última lectura coincidente con la intención alegórica: el cristianismo no permite al otro y lo destruye. La mudez de los brazos abiertos toma forma de enigma porque es doble: acalla y calla. Una retórica del silencio. El cristianismo, destruyendo los dioses de otras culturas los ha arrojado al drama de nuestra historicidad. Y lo que nos ha ofrecido a cambio es la historia, el tiempo destructor y la muerte. El diálogo con sus dioses, que otorgaban al hombre un sentido de totalidad y no de fractura, una plenitud y no un desgarramiento, una perspectiva en la muerte y no una mutilación, ha sido sustituido por la represión, por la negación del cuerpo y por la pérdida de un lenguaje pleno.

5.2. El olvidadero

La obra de Jaimes Freyre está pensada en contra del olvido. "Yo he buscado el fondo obscuro de la noche del olvido", escribe en un poema, como una acción que intenta restituir el lugar a los proscritos de la historia, dándoles la oportunidad de figurar al ofrecerles "una segunda vida" en la literatura.

El olvido; el olvidadero, como prefiero llamarlo en este caso, como una especie de basurero o botadero de aquello que no se quiere recordar, es la nada en la que naufragan los seres que la historia ha negado por ser distintos. Un espacio cercado, un mar en que vaga un deseo de vida. Las aguas sombrías, el sueño del cual hay que despertar. El olvido en la memoria como algo que se oculta, pero que siempre está ahí. Al olvidadero caen los excluidos, el mendigo, los locos, los

leprosos, como para mantener lejos aquello que es lo otro. Aquello que niega lo mismo. Aquello, finalmente que carga con la enfermedad de la sociedad instituyéndose en seres diferentes.

De manera explícita se traduce esta solidaridad con los olvidados en la primera parte de una narración poco conocida en la que Jaimes Freyre insiste en recuperar de "esa muchedumbre gimiente de cosas ignoradas" una historia: la de "Zaghi, mendigo" (1975). El relato, publicado por primera vez en el número 17 de la revista *Letras y ciencias sociales* de Tucumán, en 1904, se define como un cuento chino.

Llama la atención la manera "borgiana" de introducir al lector en el texto, anunciando el porqué de la elección de la historia y proponiendo con ello el misterio de su desconocimiento y valía:

> Ni Marco, hijo de Nicolo Polo, cronista y cortesano, ni fray Guillermo de Rubruquis, ni el santo Oderico de Podernone consignan la historia del mendigo Zaghi, del khanato de Tain-fú. Y como esta historia no es indigna de figurar en los fastos, voy a narrarla yo a fin de que no se pierda en la muchedumbre gimiente de las cosas ignoradas, que persiguen a todos los seres humanos para que les den la segunda vida, que es la vida del recuerdo, ofreciéndose a ellos como invenciones de su propia fantasía con el propósito de estimular su orgullo.
>
> Pero yo sé que es ésta una historia verdadera, y que el espíritu del mendigo Zaghi me acosa día y noche para que lo arranque del olvido, que es lo mismo que arrancarlo de la nada, en el cual ha yacido durante más de setecientos años (1975: 26).

Se ha demostrado ampliamente durante los últimos 50 años del siglo XX que para encubrir toda posible alteridad el discurso de la historia margina a aquellos seres que son o piensan de manera diferente. Ese es precisamente el fondo rector de esta narración. Hay que subrayar que el relato fue publicado en 1904, es decir, con bastante anterioridad a la puesta en escena de esta reflexión. Y ese hecho es extraordinario, pues, adecuadamente leído, tal vez hubiera cambiado la historia de nuestra literatura junto con muchas otras historias…

En la narración de "Zaghi", este ser "feo y contrahecho", busca nada menos que la felicidad. Jaimes Freyre lo describe como una

> figura gibosa, envuelta en hojas y en harapos, tenía un aspecto horrible. Los musulmanes de la caravana tartamudearon: ¡Alá! ¡Alá!; los cristianos trazaron la señal de la cruz; los demás hicieron esfuerzos por recordar sus conjuros contra los malos espíritus. Sólo la princesa que iba en la litera, exclamó poniéndose de pie y tendiendo hacia el monstruo su fina mano, llena de sortijas: —Es un

> hombre! —¿Un hombre? pensaron todos; entonces se le puede hacer morir… ¿Por qué no? El sapo y la araña no hacen mal, pero se les mata aplastándolos, porque son feos (28).

Zaghi, ese ser otro, monstruoso (el paradigma, Elephant man) —reconocido tan sólo por la princesa como ser humano, y de un modo fantástico por el narrador, al que el espíritu del giboso acosa día y noche—, queda fijado en la paradoja de la bestia y el hombre, más hombre que bestia, al no cejar, durante toda la narración, de intentar cumplir con la voluntad del padre: "es preciso ser feliz", "es preciso que seas feliz", "es necesario apresurarse a ser feliz".

Un espacio muy diferente al de Darío se abre a la mirada. Una zona que rompe la lujosa quietud de princesas y reyes. Ya el monje visionario en "¡Dios sea loado" y el discurso del verdugo en *Las Víctimas*, eran puerta a un lenguaje que se goza en la descripción de lo agónico, de aquello que no se quiere ver, de aquello acerca de lo que nada se quiere saber, de lo otro que se vive como una amenaza. Esta "transgresión" se orienta hacia la indagatoria de los campos habitados por la miseria humana. Es lo encubierto por la historia lo que pasa a ser objeto de la narración poética o en prosa.

Es sorprendente y, en ello creo encontrar sino un justificativo, por lo menos una explicación a la lectura superficial de los comentaristas del poeta, la manera en que el lenguaje discurre en los textos, sobre todo poéticos, sin producir una sensación de desagrado ante la acción horrorosa que se va diseñando ante los ojos. Una lectura atenta de los acontecimientos relatados en estos textos puede llevar a las lágrimas, una lectura superficial al goce en el ritmo de la narración. Un poco lo que ha pasado con Borges y su lectura del poema "Siempre", que tanto daño ha ocasionado a Jaimes Freyre, reduciéndolo a un simple formalista. Borges solía citar con frecuencia dicho poema, como ejemplo de un texto que no dice nada, que es puro ritmo, ignorando consciente o inconscientemente que el poema en cuestión formaba parte de un libro. "Pura música" solía decir… Y no es cierto. Pero muchos comentaristas actuales, cercado Jaimes Freyre en semejante tontería, repiten la historia de Borges, obvian la lectura y el boliviano desaparece de antologías y reflexiones críticas sobre el modernismo y la modernidad. Siendo así que la lucidez con la que encara Jaimes Freyre ese presente suyo en estado de "caída", sin concesiones formales ni críticas, es extraordinaria.

No es poco poder descubrir a estas alturas, un siglo después, la increíble modernidad con la que enfrentaba Jaimes Freyre el problema de la alteridad, muy lejos de propuestas como, por ejemplo, la de Alcides Arguedas, quien reclama, por aquella misma época, el no haberse tomado en cuenta la variable de razas en un censo demográfico realizado en Bolivia. En esa perspectiva, un pensamiento que recupera la historia de los marginados, de aquellos que no ingresaban en ese cuerpo que se consideraba único y absoluto, debe ser ponderado en toda la dimensión de su horizonte crítico.

La tarea poética de Jaimes Freyre des-cubre lo en-cubierto por el velo del olvido. Lo encubierto por la historia. Y no es sólo este Zaghi, mendigo, el que será evocado por el acoso; son varios otros náufragos que gimen en la nada. Toda la doliente caravana que se nombra en el poema "El clamor". Ahí los seres del fango, los del tugurio, pero también los seres torturados, los diferentes por religión y fe. Todo el libro *Las víctimas* tiene esa intención de recuperación del olvido. Proteger del olvido a los seres nunca nombrados, a los expulsados, por una razón que no es sino parte de una sinrazón absoluta. Para Blanchot, todo poder instituido

> descubre, llama y consagra a los seres que deben excluirse. No se trata de una condena moral o de una simple separación práctica. El círculo sagrado encierra una verdad, pero extraña, peligrosa. La verdad extrema que amenaza a todo poder de ser verdadero. Esta verdad es la muerte cuya presencia viva es el leproso. Luego, cuando viene el tiempo de la locura, todavía es la muerte, pero más interior (1996: 320).

Y luego la muerte es religiosa, y luego es la política y luego…, siempre amenazando una verdad que se quiere ver instalada, poderosa y sin contradicciones. Sí, el otro en su distinción es una amenaza y debe ser por eso mismo negado como otro. Se trata de aquellas relaciones que oponen un sistema de pensamiento libre con el de las pasiones ejercidas por el poder.

Esta crítica jaimesiana descubre al otro, a la alteridad en el mar de los valores instituidos como verdaderos y que no son sino causantes de una miseria mayor. Y en *Las víctimas*, penúltima parte de los *Sueños son vida*, reúne precisamente una serie de poemas que descubren la miserable condición humana.

Quiero remitirme a un fragmento del poema "La verdad eterna", que pertenece a *Las víctimas* y que originalmente, según Roberto

Prudencio, fue publicado como un poema independiente. Con la incorporación a un texto poético más amplio el poema se pierde en la espesura, y en ello tanto Prudencio como nosotros estamos de acuerdo, pues el poema adquiere toda su fuerza y esplendor en soledad. Es probable que en su origen el texto no se enredara en la conversación entre la *Injusticia* y el *Error* como figura ahora. A pesar del marco moralizante el poema es excepcional:

Y habló el Error:— Escucha
la historia del suplicio de una hermosa hechicera:
—Señor —dijo el verdugo— yo vi sus blancas manos
retorcerse y crisparse sobre mis puños, y eran
un haz de blancas víboras aquellas manos blancas
que mordían mis puños como víboras negras.

Temblaban sus dos senos como dos grandes flores
y sus piernas crujían como dos ramas secas…
cuando sintió en sus hombros el roce de mi barba
cayó como si un hacha le hendiera la cabeza.
Entonces vi sus ojos fríos como puñales,
clavábronse en mis ojos sus miradas serenas
como dos largos rayos de luna, y vi sus labios
iluminar riendo su palidez de muerta.

Se arrastró por el suelo como un gusano roto
y sus crispados dedos se hundieron en la tierra;
pero sus labios rojos reían… y reían
sus ojos, bajo la áspera contracción de las cejas.
Ajusté las dos cuñas al borceguí; los huesos
de su pie rechinaron sordamente. Las cuerdas
mordieron en la carne de sus brazos malditos
y contrajo sus músculos como acosada fiera.
Entonces vi sus labios y sus labios reían,
y sus ojos estaban abiertos como estrellas…
cayó sobre su boca mi puño, y en la sangre
la risa de su boca parecía una mueca.
Apliqué en sus espaldas el hierro enrojecido,
chirrió el cuerpo y torcióse como una gran culebra,
y estalló en convulsivos sollozos su garganta
y el humo la ocultaba tras una nube densa.
Y vi trás de la nube los ojos que reían
burlonamente. Entonces aplasté las risueñas
pupilas con dos golpes de mi talón… y entonces
rieron locamente los labios de la ciega.
Y puse el rojo hierro sobre su boca roja
y pisoteé sus senos, su cuello y su cabeza…
Por eso, Señor, visteis como un montón de carne

el maldito y hermoso cuerpo de la hechicera… (1957: 125-127).

El poema cuestiona la representación de la realidad discursiva, la referencia a las torturas a las que somete cualquier poder establecido a aquel que piensa de otra manera. En la narración no hay más crimen que el de comprender las fuerzas del mundo de otro modo. La mujer es violentada por ser hechicera. Nombre que juega entre el hechizo erótico que provoca en el verdugo y la práctica de la brujería. Juntos arman el demonismo. No existe una referencia escritural en el poema sobre quién ejerce el poder de la tortura. Si bien podría pensarse en la Inquisición, el fragmento en sí no lo legitima. Sobre la base de esta ausencia se puede inferir que Jaimes Freyre proponía una generalización, porque todo poder instaura el castigo a los que no se asimilan a sus normas, a sus "verdades absolutas".

El discurso en boca del verdugo es el único pronunciado. Sin embargo, se trata de un discurso de dos, hasta de tres voces. Mientras el verdugo monologa se va fundando otro escenario, el del fantasma, el del inconsciente. La confesión del verdugo carga el discurso de pecado. De esta manera la palabra dirigida al otro introduce un discurso subliminal que abre otros discursos. Con ello se quiebra toda univocidad del lenguaje, y éste discurre de un modo plural.

Sobre este extraño escenario intervienen las otras voces instaurando un juego trivalente: la de la narración que da cuenta de la acción y la violencia; la del deseo, de la culpa y de la represión sexual; la callada voz del torturado y hermoso cuerpo de la víctima. La primera discurre d/enunciando la represión sexual, el demonismo de un cuerpo, la lógica del pecado. Letra del inconsciente, produce el texto de la pasión ignorada y desconocida en su violencia y furor y se enraíza en el segundo discurso: el de la culpa que elabora el deseo de borrar cualquier signo que pueda interrogarlo sexualmente, como si se tratara de un desdoblamiento sacrificial. El verdugo inmola el deseo. Finalmente, el cuerpo vejado de la víctima dialoga con el verdugo hechizado por la belleza que resiente demoniaca. El silencio de la hechicera se intensifica hasta el pavor por un dolor que nunca se expresa.

El fragmento denuncia el fanatismo pasional religioso. El juego ambivalente entre dos lenguajes, entre dos cuerpos, y uno de ellos, el torturado sistemáticamente, a pesar del silencio impuesto por el martirio, y sin embargo pleno en su poder erótico, en su abundancia,

habla. Es su belleza la que hace posible lo demoniaco. El cuerpo hermoso de la hechicera sigue dialogando con el verdugo, hechizado por el elan erótico, que es suyo y que lo resiente culpable.

La conciencia crítica denuncia el encubrimiento con el que se somete al otro; la irrupción del inconsciente que a su vez propone otra razón, aquello invisible que determina las pasiones humanas, ignorada y desconocida en su furor, aunque intuida por algunos hombres excepcionales a lo largo de la historia. La irrupción del inconsciente en la literatura interpela la representación de un lenguaje unívoco de lo real, denunciando “el error y la injusticia”, cuestionando la represión, la mentira, la máscara de un demonismo que actúa más bien del lado de los represores.

La crítica ejercida por Jaimes Freyre a los poderes instituidos, el descubrimiento de la víctima ignorada por la letra se constituyen en una señalada denuncia para su época. Pero es la estructuración del texto, el quiebre del lenguaje que pluraliza los sentidos el aporte mayor, pues esta fragmentación de voces en el discurso poético fragmenta a su vez las representaciones de lo real, pues el rebalse subconsciente destruye sistemáticamente la lógica del discurso.

La intención de dotar de una segunda vida a la muchedumbre gimiente de las cosas ignoradas a la que pertenece el poema, se enlaza en Jaimes Freyre, junto a otros similares, a una apasionada crítica de la historia que queda de esa manera resquebrajada en los fundamentos de su narración única y “verdadera”. Pero también se articula al origen de la escritura que pretendía ser memoria en contra del olvido, asentándose sobre el deseo de otorgar, precisamente, una segunda vida a los héroes. Era una manera de no morir, pues proponía vivir en el recuerdo. También Hamlet pedirá a Horacio contar su historia para no morir. Según Blanchot, se censuró muchas veces a Homero por la gloria que le dio a Ulises, hombre de astucia pero no de hazaña (Blanchot 1996). Pero ello era desconocer la grandeza de Ulises. Como fuera, pasar de héroe de lo oral a héroe de lo escrito fue merecer precisamente esta segunda vida.

No permitir el olvido, recordar verdugo y víctima, a mendigos y a esa caravana de miserables que atraviesan la historia, desborda el cerco mismo de esta nada que quiere imponerse, en contra de la épica homérica. Pues otorgar una segunda vida a esos excluidos, a los que

no pueden entrar en la olla de la unívoca historia, al ejército de los verosímiles, a los que lograban hacer del mundo la representación de una misma cosa era recuperar al otro, a la alteridad, y con ello, como en *Castalia bárbara*, una cultura diferente, una otra manera de vivir la muerte de aquel que no es igual a lo que los poderes proponen.

5.3. Los poderes del lenguaje

Para terminar con esta "crítica de la historia" quiero remitirme, finalmente, a un breve relato, "Mosaicos bizantinos. Zoe", que también retoma la crítica al cristianismo, aunque la rebasa en el encuentro del poeta con los poderes del lenguaje. Habíamos observado en el poema "¡Dios sea loado!", que a medida que discurría el discurso, el lenguaje iba revelando no sólo el vacío sino el desplazamiento del referente invocado por la palabra durante la oración hacia la subjetividad del monje. Es así que el referente como objeto perdía toda realidad objetiva. Observado también el resquebrajamiento de un sentido único por el poner en obra una pluralidad de sentidos en un fragmento que paradójicamente se llama "La verdad eterna". En ambos casos, el lenguaje se distancia respecto de la realidad. Ya no dice lo que es, al contrario, cuestiona la así llamada realidad al romper lo unívoco desde su forma.

En "Mosaicos bizantinos. Zoe", el lenguaje puede ser valorado como el personaje principal del cual trata el relato, pues en la multiplicidad de los usos del lenguaje, en torno de Zoe, la hetaira, se realiza la caída del lenguaje mítico y poético y por lo mismo esplendoroso y abundante, en la esterilidad bizantina del uso teológico. Es evidente que ya el titulo del cuento, "Mosaicos bizantinos. Zoe", incorpora la idea de fragmentación que, a lo largo del texto, corresponde también a la fractura del lenguaje en relación a su estado mítico pleno.

La ciudad de Bizancio, abigarrada y babélica es el lugar de la acción. Una Babel que se derrumba asfixiada por el hormigueo del pueblo, de los extranjeros, de los múltiples y densos lenguajes que la atraviesan.

> En las calles de Bizancio hormigueaba el pueblo; en las tiendas, en los foros, en los templos, en los palacios, en las termas, en los pórticos de dos pisos que cruzaban la ciudad, en todas partes veíanse circular los ejemplares más abigarrados de todas las razas y de todos los pueblos de la tierra. Las provincias del imperio enviaban a las riberas del foro tracios y epirotas, sirios y dálmatas, servios y jonios, chipriotas, italianos y esclavones, y se escuchaban bajo

> la cúpula inmensa de Santa Sofía, como en la góndola que surcaba el canal y en la barca del pescador, que cruzaba como una flecha la bahía, oraciones, símbolos, explicaciones de un versículo de San Pablo (19-20).

La imagen trasmite la confusión instalada en Bizancio, que configura no sólo la amenaza de una catástrofe social por fragmentación de la ciudad, sino también la pérdida de unidad metafísica. Lo prueban los presuntuosos teólogos en discusiones bizantinas. No hay cómo ponerse de acuerdo. Una ciudad invadida por miles de voces, por lenguas disímiles. La dispersión. Una ciudad sin alma unificadora. Como Babel en la Biblia. Bizancio repite la alegoría de la ausencia de totalidad por la disgregación de los virtuales articuladores de un lenguaje. Bizancio está acosada tanto por la lujuria como por el amor; por retóricos definidos como atenienses de corazón helado, como por sofistas vacíos y, finalmente, por esos profesionales de la fe, graves teólogos enfrascados en inacabables discusiones. Todos ellos abocados a lo inútil, a un palabrerío vacío.

Un primer lenguaje en el relato es ejercido por el narrador, quien asume las cualidades gozosas y sensuales de lo que rodea a Zoe con el goce de la plenitud que irradia el amor. Una especie de lujuria narrativa, un exceso o exuberancia voluptuosa, cualidades que son como un haz de luz sobre Babel envilecida:

> El amor mezcló sus perlas y diamantes en sus oscuros rizos; diola vestidos de lama de oro para cubrir su hermoso cuerpo; calzó sus pies con borceguíes de púrpura y bordó su cinturón violáceo con rubíes y esmeraldas. Así, semitendida en el lecho, con su sonrisa triunfal y su mirada ardiente, olvidaba en las conversaciones galantes las nostalgias del cielo helénico (18).

Y preciosista es también el lenguaje que describe la residencia de Zoe, que se ocupa de las cosas con un *élan* que sigue el magnetismo erótico de las palabras que nombran objetos gozosos que se oponen a una hierática y solitaria cruz:

> Cubría el piso finísima alfombra que representaba un gigantesco pavo real, abriendo la cola multicolor, con aire reposado y digno. Tapices de lino vestían las paredes o servían de marco a preciosos mosaicos que dibujaban bailarinas en licenciosas actitudes, juegos de circo y escenas de amor. Lechos lujosos rodeaban una mesa, sobre la cual caían del techo abovedado, pendientes de doradas cadenas, vasos artísticos, en los que ardían perfumes de Arabia. Y un crucifijo de marfil abría en el muro sus brazos rígidos (17).

Este lenguaje en el relato, se ve invadido por otro, el de los teó-

logos o prelados de la Iglesia, tal como interviene entre las hermosas cosas el rígido crucifijo de marfil en el muro. Un lenguaje eunuco, negado al placer, negado también a imaginarlo:

> Cuando terminó la fiesta, salieron del palacio los convidados entre una doble hilera de esclavos, inclinados con medrosa humildad. Discutían aún.
>
> —Una sola voluntad en un ser a la vez divino y humano…
>
> . . .
>
> pero detrás de ellos, de los señores, levantaban sus frentes humilladas los eunucos y reanudaban en voz baja sus conversaciones interrumpidas:
>
> —El Hijo difiere del Padre en esencia y voluntad. (19)

Es el lenguaje infecundo, asolado por el vacío, el castrado.

En esta trama bizantina, entre el goce y el tejido especulativo estéril, se sucede el discurso amoroso de Romano, que ama a Zoe y que propone un tercer lenguaje: el del mito y de la poesía, el del amor, que no está escrito, pero sí descrito. Y mientras Romano susurra palabras amorosas, muchas palabras al oído de la griega —palabras no escuchadas por el lector—, se transforma el rechazo de Zoe a Romano en aceptación. Creo que vale la pena recordar que este silencioso discurrir de palabras es una trama utilizada por Jaimes Freyre varias veces en su obra.

En "Alma helénica" no debe ser escuchado por el lector el diálogo de la voz poética con la de los pájaros sagrados. En *Castalia...* son cuervos, los pájaros divinos que susurran mensajes a los dioses, inaudibles para los humanos. Se trata de oponer un lenguaje sagrado a lo profano. Pero aquí lo sagrado no debe ser entendido en su referencia divina religiosa, sino más bien se trata de un sagrado relacionado con el arte. Con la puesta en movimiento de un lenguaje mítico amoroso, que es capaz de transformar la realidad al nombrarla de otra manera. En este sentido el lenguaje poético —inaudible a cualquier profano— tampoco es un lenguaje vertical al estilo de la palabra "divina" estrictamente religiosa. Es así que el diálogo entre los pájaros sagrados y el poeta en "Alma helénica", es una conversación múltiple que se contrapone al monólogo de una visión religiosa monoteísta. La voz sagrada dentro del paradigma cristiano no puede sino ser un monólogo puesto que proviene de una instancia superior divina. Cabe añadir que el monólogo sagrado necesariamente está ligado a la idea de verdad única, y, en ese sentido, es que se trata de una revelación indiscutible. De esta

manera el debate de los pájaros sagrados con el yo poético desautoriza la relación con una instancia religiosa. Se trata de un diálogo, de una pluralidad imposible de pensar dentro del marco del monoteísmo cristiano. En tanto que lo sagrado en el caso de Jaimes Freyre remite a la posibilidad de la poesía que, propiciada por los pájaros sagrados o por el amor, es decir, por una instancia mítico-poética, obra como un surtidor de palabras, aunque no audibles por el lector por su carácter poético sagrado. Ese "sagrado" se debe leer pues, como el arte, o, si se quiere, como la poesía, la belleza. Este desplazamiento de la esfera religiosa a la del arte se expresa también en el momento en el que en "Alma helénica" los pájaros desaparecen, pues la palabra cae en lo profano y pierde el encanto mostrando precisamente lo mismo que veremos de inmediato en Zoe. Una vez caída la palabra mítica se quiebra la relación con la plenitud y pierde su capacidad creativa. El lenguaje pleno es la palabra anterior a la caída, y por lo mismo, audible solamente para los poetas. En este mismo paradigma, valga la digresión, se inscribe luego Octavio Paz, que opone como Jaimes Freyre, el silencio de la palabra a la palabra dicha o palabra caída; y también Óscar Cerruto acude a esta oposición en "El pozo verbal" al aludir a la palabra "no pronunciada".

En el relato Zoe, se trata de la palabra que hace posible al mito y a la poesía, que no son lenguajes públicos pues han conservado su alma, su unidad, por decirlo de alguna manera, su amor; y sólo son transmisibles en el murmullo del secreto:

> Después la habló al oído; caían, caían sus palabras, suaves, blandas, acariciadoras; caían y caían sus palabras y entraban en el corazón de Zoe, porque ellas eran también perlas y diamantes, y ceñían como un collar de reina el corazón de Zoe; y había en esas palabras —Zoe lo sabía— murmullos de risas de ninfas y rumores de voces de oréadas y ecos de la dulce flauta del dios Pan, y había brisas del Atica y mieles de Himeto, porque sobre ellas pasaba un soplo de Infinito Amor (20).

Este lenguaje modifica la decisión de Zoe. ¿Cómo no, si le habla desde su propio origen? ¿Cómo no, si el vacío de pronto se sostiene por un lenguaje lleno de significación, capaz de transformar el no de Zoe en un sí? Pero ella —he ahí el drama de la narración—, Zoe, esa hermosa mujer salida de los jardines del mito, ya se había dejado llevar por el fárrago de Bizancio, y la pensada idólatra y pagana, mítica y poética, era conversa y buscaba su propio sacrificio, su grano de arena en la redención: "Pero la palabra de Jesús penetró en su espíritu y en esa gran

ciudad, donde la sutileza teológica llevaba todas las encrucijadas de la fe, arrojó de su ser la ola de la poesía mítica y la llevó a buscar la gota de sangre que le correspondía en la Redención (17-18). Y con esa gota de dolor buscado, la ingenua hetaira, que a su vez espera la revelación que debe emanar de ese crucifijo fuera de lugar en la pared de su casa, responde desde el lugar vacío de la caída especulativa: "—Sí… pero antes… responde: ¿Crees que el Padre procede del Hijo?" (20).

Zoe no es sino la metáfora de la caída y no es sorprendente que esa palabra caída es ejemplificada por el lenguaje estéril de los teólogos cristianos abocados a una especulación estéril.

El relato poético puede también ser valorado como una interrogación al lenguaje en la analogía que se establece mundo-lenguaje. Las cosas que suceden en el mundo son las que le acontecen al lenguaje. Interrogar al mundo es, entonces, interrogar al lenguaje. "La historia del hombre podría reducirse a las relaciones entre palabras y pensamientos", dice Paz en *El arco y la lira*.

La reflexión sobre el poder de la palabra poética tiene en el poema "Mediodía", dedicado a la Vizcondesa Figueiras, uno de los ejemplos más significativos de la posibilidad del lenguaje de transformar la realidad. Este texto discurre supuesta y profanamente alrededor de las "ilusiones perdidas" de los personajes, hacia un lenguaje encantatorio que transforma una experiencia amorosa negativa a través de un lenguaje poético que sustituye el esperado discurso de la pérdida, por uno que se abre a la belleza de las flores. De esta manera el:

> hablaremos , si os place señora mía,
> de vuestras ilusiones y mis quimeras

es encaminado a:

> Mirad cómo los gajos de las magnolias
> agitan dulcemente las brisas cálidas,
> y a su soplo de fuego las centifolias
> pliegan, estremecidas, sus hojas pálidas.
>
> Erguidas y soberbias sobre las ramas
> fingen las amapolas rojos trofeos,
> y tras las espinas, alzan sus llamas
> las rosas, encendidas como deseos.
>
> Las albas azucenas doblan la frente,

> como suaves y blancas reinas cautivas;
> ondulan sus tallos, pausadamente
> amarillas y tristes, las siemprevivas (42).

El texto asume un ámbito que le permite protegerse de palabras con poder de destrucción sustituyéndolas por otras capaces de evadir el daño por su naturaleza. Es ese "bosquecillo, bajo la umbría, que forman los bambues y las palmeras" el contexto elegido para desplazarse luego hacia una sistemática descripción de las flores del jardín que asumen cualidades humanas. Así, el discurso de la pérdida se transforma en un discurso poético encantatorio que redime lo real. Se realiza, pues, una singular transformación en la relación entre lo que debería ser dicho, alrededor del deseo y del olvido, y el signo que lo expresa, pues en ambos no queda sino el gesto inquieto de la presencia/ausencia:

> Bajo la marquesina de la glorieta
> tiende un cisne las alas de seda y nieve,
> y busca, sobre el césped, su vista inquieta,
> la huella fugitiva de un paso leve.
>
> Junto a la clara fuente que el sol alegra,
> chispeando en las aguas sus rayos rojos,
> traza, en rápido vuelo, su sombra negra
> una ave, perseguida por vuestros ojos.
> . . .
> No llevemos la nieve, señora mía,
> de ilusiones perdidas y de quimeras… (43).

Ahora bien, al volverse la palabra objeto de sí misma bajo la protección de la naturaleza que favorece la conversión, el lenguaje es capaz de transformar la realidad y convertir el desierto y la carencia en jardín, el sueño en vida. Este poder de autoreferencialidad del lenguaje poético, que transforma la realidad en analogía con el mundo, es la puerta que conduce a una particular ficción, pues el desplazamiento de un mundo real por el del lenguaje trastrueca los sentidos negativos en positivos. En esta conversión se apoya la posibilidad de cambiar la vida.

Lo que caracteriza la modernidad, como dice Guillermo Sucre:

> No es la conciencia satisfecha, sino la conciencia crítica: someter a examen todos los órdenes de la existencia humana, desmontar los mecanismos de verdades ya establecidas. Esa crítica es desmesura y pasión: cambiar no de vida sino la vida, no de historia sino la historia, no de lenguaje sino el lenguaje (1978: 623).

El lenguaje asume su propio ámbito y arma un diálogo que sustituye la realidad. Las flores son nombradas pero no en función de ellas sino de otra cosa. Se transforman en significantes que tienen por objeto el mismo significado. Este mismo nombrado de otra manera modifica la experiencia. El discurso manifiesto remite a otro discurso, latente, imaginado o interiorizado, y no a lo que concretamente sucede. La significación de la palabra no está en el objeto real designado.

El poema se convierte en una poética reiterada en Jaimes Freyre, en la que el acceso al ensueño transforma la realidad. Pero en esa misma medida también el enunciado literario desaparece sostenido detrás de un enunciado "filosófico" que propone otra vida. Anunciando con ello el peso que tiene el imaginario —el lenguaje— en el modo de vivir la vida:

> ¿Quién encendió en tus ojos la pasión y el deseo,
> oh Julieta divina? ¿Fué Shakespeare? ¿Fué Romeo?
>
> Toda visión, entonces, es realidad dormida.
> (Viejo ya Segismundo, con el alma abatida,
> quiere hallar en los sueños su fe desvanecida
> y amargamente sabe que los sueños son vida) (77).

Entonces, el lenguaje deja de ser representante de la realidad para volcarse sobre su propia realidad. Con ello el mundo puede ser reescrito constantemente.

Aquí cristaliza el quiebre con lo real. Esta otra realidad, este otro lugar de la representación que se asocia a una interioridad —la buscada por Jaimes Freyre en Tucumán, la de los caballeros andantes, la del sueño, o, mejor, de la ensoñación, del mito y de la memoria—, ya no obedece a lo que fue de siempre considerado idéntico a sí mismo. La ficción del signo se funde con la realidad de lo verosímil y los límites se pierden: ¿Quién encendió la pasión de Julieta?, ¿fue Romeo?, ¿fue Shakespeare?...

Si la realidad es transformable por la nominación debe ser puesta en cuestión; lo que implica casi naturalmente la pérdida de toda seguridad en ella porque pone en tela de juicio nuestra propia realidad. ¿Quién asegura que no fue el lector el que encendió la pasión de Julieta? La representación del mundo se ve pues invadida en la "verosimilitud" y en la "mímesis", y con ello pueden decirse muchas cosas, tales como que Jaimes Freyre introduce en Bolivia la

literatura fantástica.

Como dice Víctor Bravo, una de las razones fundamentales de la producción fantástica es, sin duda,

> otorgarle estatuto de realidad a la ficción o a sus correlatos. En el correlato sueño/vigilia, al trocarse el sueño en realidad, este puede invadir el ámbito de lo real y/o soñarlo (trocar lo real, a su vez, en sueño). Podría decirse que cualquier texto fantástico que parta de este correlato no es sino una combinatoria de estas posibilidades (1987: 112).

> Esta inversión desestima totalmente la representación de lo real y lo denuncia simplemente como lo que es: representación, ficción.

> La interpelación a las representaciones de lo real, de fines del siglo pasado, desbordan hacia el género de lo fantástico como la única posibilidad de reordenamiento de las mismas representaciones. Estamos al borde de pensar que todo es fábula. Pero, si todo es sólo fábula, o, si se quiere, lenguaje, ¿dónde queda lo real sino es en los escombros, en el escueto lenguaje que denuncia un presente en ruinas? ¿Y no está el lenguaje cuestionado en su función referencial? Parecería que para Jaimes Freyre existen múltiples versiones de lo real y al sujeto no le queda otra alternativa que vivir en la trama de su propio discurso, en la trama de su propio imaginario. Pero el cuestionamiento de la función referencial entraña a su vez una proyección; si finalmente todo es lenguaje, al nominarse de otra manera el mundo, este puede ser transformado. “Toda visión… es realidad dormida”. En esta medida, el lenguaje expresa no sólo un poder transformador definitorio de la vida, sino que da paso a todo imaginario distinto.

2. Armando Chirveches: el espacio como interioridad

Alba María Paz Soldán

En este nuevo espacio donde el espíritu del lenguaje se rebela contra los estatutos de la representación, donde la modernidad puede finalmente articular sentidos diferentes y privilegiar la fuerza de las percepciones, en fin, en el espacio donde la pasión por lo desconocido y por la muerte generan una visión crítica sobre las posibilidades del conocimiento, es allí donde se puede leer en todas sus dimensiones la prosa de Chirveches.

La necesidad de decir, de contar o de cantar está en la narrativa de Chirveches al servicio de la permanencia o estacionamiento de su mirada en los objetos, en el espacio; quizás por eso es que la crítica lo ha catalogado de "costumbrista", el impulso de su lenguaje no puede evitar detenerse en los detalles de los lugares donde ocurren las peripecias de sus novelas o en los detalles de la vestimenta y los rasgos de sus personajes, aun a riesgo de restar continuidad a su argumento. Hay en esto una marca de modernidad, en cuanto la observación del exterior revierte hacia una interioridad, hay también un protagonismo del lenguaje, ya que es precisamente en estas descripciones donde sale el poeta, donde los sentidos se hacen más densos y donde se trasunta una voluntad simbolista. Brocha Gorda (1905) al prologar *Celeste*, aunque no fue muy benévolo con ella, afirmó sobre todo la calidad de poeta del autor. No está demás decir aquí que Guerra (1939: 32) postula a esta primera novela de Chirveches como la única modernista en nuestro medio.

A partir de la lectura de *La casa solariega* (1916), a la que no se le ha dado tanta importancia como a *La candidatura de Rojas* (1910), voy a postular aquí que una marca importante de la narrativa de Chirveches es la tensión que se establece entre la acción de los personajes y la introspección del narrador que retarda el tiempo de la narración, tensión que integra la mirada al mundo exterior con el mundo interior. Aún en *La candidatura de Rojas*, narrada en primera persona por el personaje principal Enrique Rojas, se da esta tensión; no obstante, en este caso todavía se manifiesta como una oposición que más que unir enfrenta la exterioridad con la interioridad, aunque esta última ya demasiado habitada por descripciones de objetos y lugares además de afectos.

***

Las garitas, que delimitaban claramente la ciudad de La Paz, eran además lugares de reunión social, allí se podía comer y beber con el pretexto de salir de viaje o despedir a algún viajero, sumando canciones y emociones al alcohol y a la comida en las tradicionales cacharpayas. En la Garita de Lima se despedía a los viajeros que salían en dirección a la Ciudad de los Virreyes, pero, con el crecimiento de la ciudad, la garita misma fue trasladada primero detrás del cementerio y luego a Villa Victoria, al borde del camino al Alto (Luisa Jaimes Freyre 1988). Sin embargo, el nombre se quedó en ese primer lugar, resistió más allá del destino social, con ese don de las palabras de querer prenderse a las cosas, sólo para guardar en sí la memoria de hechos que las mismas cosas o sitios quisieran contar, y que sólo pueden hacerlo cuando el mismo lenguaje, con otras palabras, vuelve para indagar en ellas.

Estaban también la Garita de Obrajes, en la que se despedía a los viajeros que iban al sur; y la de la calle Yungas, por donde a veces se partía hacia las regiones tropicales del norte del departamento de La Paz, al Mapiri o al Guanay, donde la plantación de la quina, el negocio de la goma y la explotación de oro convocaron a mucha gente durante las últimas décadas del siglo pasado. Don Gregorio Chirveches fue uno de los que atendió aquel llamado y contratado por Goytia, importante empresario de la goma, se asentó allí con toda su familia. Armando, el hijo menor, muy niño cruzó los límites de la ciudad de La Paz para pasar en la hacienda Charopampa la mayor parte de su niñez (Albarracín 1979).

Armando Chirveches, novelista y poeta, ha llevado, en sus relatos, el lenguaje a una importante indagación del paisaje y de los objetos. Había nacido "con un ruiseñor en el corazón", como él lo dijo al reaccionar ante una crítica de los conservadores a uno de sus artículos, publicado en la columna de opinión "Palabras libres": "¿qué hacer si se nace con un ruiseñor en el corazón? ¿Reducirse al silencio, caer en la adversidad, ser pisoteado por los cerdos? (Albarracín 1979: 91).

La columna "Palabras libres", del recién fundado periódico *El Diario*, se había iniciado en 1905 y reunía a varios jóvenes inquietos por el destino de su sociedad, quienes observaban una serie de limitaciones, sobre todo educacionales, que se acrecentaban dadas las aspiraciones que proyectaban ellos en ese país que se incorporaba a

la modernidad. Armando Chirveches (1881-1926) y Alcides Arguedas (1879-1946) que, como la mayoría de los que seguían sus estudios en el país, habían terminado la carrera de derecho, escribían críticas y comentarios sobre la sociedad y el futuro del país en esta columna, junto con Juan Francisco Bedregal, Abel Alarcón y otros. Aquí surge la amistad entre Arguedas y Chirveches, una amistad sustentada en esas primeras inquietudes que implicaban una búsqueda literaria desde la mirada crítica al país.

Esta amistad propicia el prólogo del primero a *La candidatura de Rojas*, segunda novela de Chirveches que lo promociona como un escritor diestro en retratar y criticar las costumbres locales. Este sería el punto más alto de la amistad, ya que precisamente los proyectos literarios de ambos, si bien tienen puntos de encuentro, se desarrollan en distinta dirección. Arguedas consigue el gran reconocimiento como escritor con *Raza de bronce* (1919) por la fuerza de su argumento ideológico, énfasis que él mismo autoriza y avala, aunque uno de los grandes logros de la novela, reconocido posteriormente, es el manejo del lenguaje en las descripciones del paisaje. Para entonces Chirveches se ha dejado llevar por los insondables derroteros del lenguaje y del paisaje, más que por formulaciones ideológicas, lo cual ya no es objeto de la celebración ni de la atención de Arguedas. Para él, Chirveches siempre será el autor de *La candidatura de Rojas. A*mbos se reencuentran en 1925 en París como buenos amigos, pero distanciados literariamente. Al año siguiente Chirveches se suicida y la Embajada Boliviana le encarga a Arguedas recoger sus pertenencias y revisar todos sus papeles. Albarracín cuenta que Arguedas conservó en su poder los últimos escritos de Chirveches y que nunca los dio a conocer al público (1979).

La casa solariega presenta al lector detalladas descripciones que indagan sobre los objetos, edificios, paisajes que parecen demorar el curso del relato. Por ejemplo, cuando llega un representante del Vaticano a Sucre y es hospedado en la casa de Dorotea Silva, que resume, concentra y respira la historia de la familia Silva, se dedica a disfrutar de una serie de "elegantes vicios" que sólo allí pueden ofrecérsele. La mirada del narrador permite a su vez disfrutar de un banquete semejante a partir del lenguaje:

> Los dientes bien cuidados de Su Excelencia mordían con un poco de gula el queso de almendra, las cocadas, turrones y merengues; sus labios se humedecían con

> cierta delectación en el *charteuse* o en alguna mistela exquisita y luego, con el estómago lleno y sosegado, en camino de entregarse a laboriosa digestión, Su Excelencia encendía una aromática breva de Monterrey y con un poco de voluptuoso sopor, con los ojos inyectados en sangre, semicerrados, arrojaba al aire anillos, espirales y signos cabalísticos. Más tarde jugaba con altos funcionarios públicos o con algún ex-diplomático partidas de *bridge*, ganaba buenos pesos bolivianos que embolsicaba satisfecho y saboreaba el espeso chocolate, oliente a canela, que le servían en obesas jícaras historiadas (Chirveches 1976: 159).

La voz narrativa se concentra no tanto en el personaje apostólico, sino en el ambiente que podía respirarse en esa casa, "el convento verde" para los vecinos. El espacio, los objetos, cobran una preeminencia que se impone sobre los personajes y sobre las acciones del relato. Ni la accidentada historia de Gaspar Silva, estudiante de derecho y redactor de *La Vida Moderna,* ni sus aprehensiones respecto al mundo son suficientes para definirlo acabadamente, es necesario saberlo habitante de esa casa, de la parte baja de la misma. Tampoco es independiente de la casona el cambio de fortuna de Juan Luque.

La última frase del fragmento citado más arriba: "en obesas jícaras historiadas" concentra y expresa la parafernalia de objetos que hacen al lujo y al placer, que en este caso disfruta el prelado. Pero además, es una elocuente muestra de este rasgo que define la escritura de Chirveches: el demorarse en la observación del espacio, o de las cosas, las que vienen a ser la proyección o continuación de acontecimientos y personajes, de la historia y sus detalles. La adjetivación que pesa sobre "jícaras" desplazando sobre este objeto tanto características del personaje: "obesas", como de la casa: "historiadas" proyecta la acción narrativa misma; la de historiar, pero de la manera que lo hace este narrador, preguntándose cuestionando e intentando hacer hablar a las cosas, a estas "jícaras", o a los lugares, a esta casa sobre la historia de los Silva, pero también sobre la historia de la ciudad de Sucre y de la fundación de Bolivia.

El tiempo verbal utilizado en el fragmento, el pretérito imperfecto —que además es el preferido a lo largo de la novela— no marca ni el principio ni el fin de la acción, sino que la dilata, acentuando su duración y abriendo el aura del misterio alrededor de ella. A esta altura de la novela ya el lector ha percibido que, sin obviar la trama que va acercando el aventurero Juan Luque a la familia Silva, el eje de la narración es la casa. Tampoco ha podido dejar de percibir que está ante un tipo de narración especial, en la que domina la descrip-

ción dirigida por una voz narrativa que se abre en dos planos: uno, introspectivo, que se aventura y detiene en todos los detalles sensibles de las cosas, sean colores, texturas, sabores, olores o sonidos, que se desdobla o corresponde con otro plano que se ubica más bien atrás, en el fondo, es el de las acciones, el del tiempo exterior, cuyo *tempo* parece detenerse, demorarse, por estas indagaciones.

En *La casa solariega* es donde se manifiesta más contundentemente esa solitaria experiencia de tiempo del narrador, en la que el lenguaje despierta la historia, la memoria de su entorno, y que se contrapone al relato propiamente dicho, es decir a las peripecias de los personajes. Esta introspección de la voz narrativa no implica un movimiento de la memoria del narrador, ni de los personajes; es más bien una indagación dirigida a los objetos, a los espacios, en busca de la memoria recóndita que pudieran ellos guardar. La memoria está precisamente cifrada, oculta en las cosas, en los lugares; y las acciones ocurren en una relación que no es clara ni explícita con esa interioridad que las indaga.

El paisaje ha sido introyectado por el narrador y se apropia de su interioridad, mientras que la acción de los personajes marca el correr del tiempo, de ese tiempo convencional exterior, es el reloj que marca el paso de las horas, en un allá que intenta captar esa interioridad. Ante la dispersión y el ralentí que implican estas indagaciones, el desencadenamiento de las situaciones parece algo implacable, ligado a la inescrutable acción del tiempo exterior. Luque, el cazafortunas, logra ingresar al "convento verde" y conquista a Carmencita, mientras Gaspar Silva es expulsado de la casa y va quedando solo y deprimido hasta llegar al suicidio. Son tiempos discordantes pero conectados: el uno, que indaga en los objetos, fiel a un interior solitario que intenta captar, con bastante dificultad; el otro, que parece sucederse independiente.

Si bien no hay aquí un desciframiento del espacio, sino más bien un detenerse en el intento, este procedimiento lo carga de misterio y de hermetismo, desencadenando así el lenguaje. Sólo ese desplazamiento hace posible la acción[20]. En las novelas de Chirveches el relato parece diluirse en una excusa para la prosa, precisamente porque el tiempo

---

20 Estos elementos están tratados en otro estudio que se ocupa integralmente de la obra de Chirveches: el de Mario Soria, *Armando Chirveches A.* (Cleveland, Ohio: 1962).

no fluye, sino que se detiene y busca constituir una unidad indisoluble con el espacio. Pero lo que queda cifrado de manera tal que se hace inaccesible, aun para el mismo narrador, es el tiempo. Esto revela una sujeción a la contemplación de las cosas, a la probable historia o al escrutinio imposible del pasado, contemplación que captura al narrador y no le permite encontrarse con el tiempo fluido, aquel del relato, en primera instancia, pero también el que develaría el misterio. Así, el narrador se queda en el intento de alcanzar lo remoto y no puede evadirse de allí para alcanzar a asir el presente del relato. Este rasgo, junto con ese sutil y cuidadoso manejo del lenguaje, inscriben la escritura de Chirveches dentro de los campos abiertos por Ricardo Jaimes Freyre en Bolivia, aunque éste último tuvo la particularidad de haber unido lo remoto a la conciencia del presente, como queda demostrado en "El hospitalario", estudio que antecede a éste.

En *La virgen del lago* (1919) observamos un procedimiento semejante: el viaje de Renato Urdaneta cumpliendo la promesa de su madre a Copacabana es el impulso que le da la oportunidad al narrador de sondear, con descripciones, Tiahuanaku, las islas del Sol y de la Luna, así como la de Coati, a partir de una importante documentación arqueológica y bibliográfica. En la segunda parte, el objeto de la mirada es el pueblo de Copacabana y sus alrededores, los interiores: el santuario y las casas, los frailes y algunos otros personajes. Y en la tercera parte, donde se diría que se resuelve la acción, pues Renato logra conquistar a Margarita y ser aceptado por ella, el narrador se detiene en los detalles de los festejos populares por las fiestas patrias —vestimentas y comidas—, en el arribo al muelle del vapor "Inca" con muchos pasajeros que llegan para esa celebración. En esta novela, también, la acción que se reduce a una historia de amor con final feliz queda en segundo plano ante la insistente contemplación del espacio.

En *A la vera del mar* (1926) la voz narrativa indaga el paisaje del puerto de Mejillones, el mar, la Guerra del Pacífico, la época de su pertenencia a Bolivia; y pregunta a aquella embarcación, encallada en el puerto con nombre holandés, "De Ros", adaptada para vivienda de los millonarios Stanley, sobre historias de piratas y sobre los mares en tiempos pasados. Mientras en otro plano, distinto a la interioridad del narrador, sucede la historia del ingeniero boliviano Fernández de Oviedo, que se deja seducir primero por la hija del millonario para después decidir casarse con la hija del cónsul de Bolivia.

Chirveches como novelista indaga y sondea los lugares y las cosas con la intención de extraerles su lenguaje, su misterio, y para ello pone en acción todos sus recursos de lenguaje, y no tanto las peripecias de la acción. Pero este rasgo lo encontramos también en Chirveches crítico; así inicia la presentación del libro *Estrofas nómadas* de Eduardo Diez de Medina con la descripción del aspecto físico y la vestimenta del artista:

> Melena elegante y cuidada, barbilla negra, sonrisa ligeramente escéptica en los labios, la *redingote* café con un jazmín del Cabo en la solapa, el pantalón escrupulosamente rayado, los zapatos lucientes, el bastón con puño modernista, los guantes claros y el sombrero de copa en la mano, Diez de Medina sugiere inmediatamente la idea de un distinguido artista, pintor, literato o músico, erudito en el arte de hacer un arte de la vida, trasportado a La Paz, por un azar de la suerte (Chirveches 1908: i)[21].

Pero cuando le toca referirse a la poética de este autor, la contrapone con su propia obra poética y, siendo sumamente crítico con su trabajo inicial, pondera la de Diez de Medina, al confesar que la suya estaba plagada de excesos modernistas:

> Diez de Medina no ha incurrido en ninguno de los excesos en que tan fecundos fuimos nosotros. No ha sido modernista a la manera de muchos escritores hispanoamericanos que llegaron a las mayores extravagancias imitando al maestro de moda: Salvador Díaz Miró, Rubén Darío, José Asunción Silva ó Leopoldo Lugones (iii).

Quizás esta valoración crítica de su propia obra, así como la señalada tendencia a la contemplación y a la interpretación del espacio, lo llevan a optar por la prosa poética, cuando se había iniciado en la poesía y había adquirido una gran comprensión de sus leyes, como lo demuestra en esta presentación del libro de poemas de Diez de Medina. Y fueron quizás las mismas razones que hicieron que su primera incursión en la prosa, *Celeste,* recibiera la caracterización de "novela poemática" (Guerra 1939: 32).

---

21 Introducción al libro de Diez de Medina (La Paz: 1908) que el escritor tituló "Vestíbulo".

CAPÍTULO CINCO

La secreta rebelión de la indigencia

> Si sólo en la verdad culmina el arte, ¿para qué mármoles, color, sones y palabras, toda cosa para qué, si se tiene al frente la vida misma?
>
> Es tan profunda la causa de mi pena, que a veces, como por ejemplo, ahora, veo fríamente el orígen de mis males...
>
> Pasa el tiempo y descubro en mí el indeleble estigma del abortivo. Mi existencia se vuelve un tormento sin tregua.
>
> **Arturo Borda**[1]

Si revisamos detenidamente el nudo de obras que con el impulso y negación de las literaturas del siglo XIX se gestó durante las primeras décadas del siglo XX, observaremos que no se trata solamente de buscar y distinguir del montón aquellas que el público lector y la crítica alabaron como geniales y dignas representantes de la época. Por el contrario, creemos que en el encuentro saludable con ciertas obras que en su hermetismo temporal, en su balanceo regenerador y solitario, han trabajado "secretamente", subterráneamente, sentidos, formas y rebeldías que han quedado a la espera de un búsqueda más incisiva de la historia.

Cuando la obra *El Loco* (1966) de Arturo Borda —que es la obra por excelencia que no hace nudo con el resto de literaturas contemporáneas a ella— se dispone a definir mediante su personaje central el sentido de su "rebelión indigente", estamos frente al motor mismo de esa dinámica que se interna más por lo desconocido —por los olvidos,

[1] Las citas remiten a *El Loco*, Tomo II (1966: 203, 529, 530). En lo que sigue, todas las referencias de esta única edición, con especificación del tomo.

finalmente— que por los múltiples parcelamientos de lo legible, de lo público. Lo que va más allá de la representación en una literatura es el tenor que permite redefinir el "matiz singulizador", expresión de Carlos Medinaceli a propósito del paisaje, el espacio literario mismo. Lenguajes que no hacen lazo con su tiempo, visiones que no pueden hablar con la oreja oficial del canon si no es para negarla y abolirla, se han confomado en un cuerpo de marginalidad física y literaria que vendría a cambiar o al menos permitirían reformular el sentido del "espacio literario".

Una capa de misterio recubrió la obra literaria de Arturo Borda antes de su publicación. Muchos habían palpado los cartapacios o incluso habían escuchado fragmentos que el autor mismo les leía fervientemente de cara al Illimani, algunos sólo habían oído algo de ella por terceros y otros conocían fragmentos publicados en el periódico por un tal Calibán. Los números también portaban misterio, unos dijeron que eran 9 cartapacios manuscritos, otros decían que eran 12, otros 30. El único dato constante es que todos estos números son múltiplos de 3, número de tomos, además, al que quedaron reducidos los cartapacios, hayan sido cuantos hayan sido.

No son absolutamente certeros los datos que poseemos del periodo de escritura. Una autobiografía mecanografiada dice que sus actividades literarias se iniciaron en 1899, sin embargo, hay quien afirma que escribió entre 1902 y 1925 —desde los 19 hasta los 44 años—; se habla de un periodo de "desaparición misteriosa", en el que la producción fue realmente reducida, pero hay quien sostiene que nunca dejó de escribir. Por otra parte, y a pesar de lo dicho, *El Loco* tiene referencias a varios acontecimientos identificables con precisión, por ejemplo, los desvelos del "Ateneo de la juventud" hacia 1922 y el festejo del centenario de la fundación de la República.

Estos hechos, junto a muchos otros al interior mismo de la obra, dan cuenta del intento de forjar un libro infinito. La escritura de *El Loco* no se redujo a la pretensión de entregar un libro acabado, perteneciente a un género establecido y que siga formas de preceptiva literaria —para exagerar un poco—. En esta obra, al contrario, se vislumbra algo inacabado, y una independencia de género, que se sostienen en una búsqueda muy particular e inauguradora. *El Loco* es uno de esos intentos que se funden, confunden y acaban con la vida misma, se

construyó desde un retiro, casi en silencio, casi en secreto, al extremo de publicarse póstumamente y gracias a los designios del azar.

Toda la obra es una constante negación, un "no", un rechazo, una negatividad absolutamente crítica que no sólo cuestiona lo que se había producido y lo que se estaba produciendo en la literatura boliviana, por lo menos durante la primera mitad del siglo, sino que llega al extremo de negarse a sí misma. La destrucción no sólo abarca al personaje: El loco; sino que Arturo Borda, en el plano "real", se disocia del mundo exterior; se hace indigente, marginado, miserable, se imprime una marca social que lo persigue indefectiblemente: "¡Pobre loco, y no parece!". Al mismo tiempo, esta es una rebelión desde la escritura, se escribe desde una experiencia dolorosa —una experiencia quiere decir que uno no sabe cómo se desarrollará después, una experiencia es entrar por primera vez a una habitación oscura—. La negación, destrucción o demolición, son actos constructivos e intervenciones concretas en el mundo y en sí mismo, "la alegría de la destrucción es una alegría constructiva". Las determinaciones y los efectos de los hechos exteriores pasan a un segundo plano, el mundo se interioriza, las fronteras entre lo real y lo irreal se diluyen. Los planos se confunden, el mundo de los ensueños y el espacio del éter pasan a gobernar, los puntos de apoyo que sostienen la simple percepción del mundo, se desvanecen.

El (sin)sentido que esta obra concede a la literatura boliviana, es el surgimiento de una falta. *El Loco*, fragmentado, marginado, fuera de todo orden y tratando de negar toda ley, contornea un "vacío". Reviste aquel objeto irrecuperable que se pierde en nombre de la verdad —entendida como aquel lugar hacia el cual el movimiento de la palabra accede intermitentemente y que, en ese movimiento, no puede ser dicha o se dice a medias—. Verdad que se reveló en *El Loco* desde una preocupación que sobrepasa los dominios estrictos del lenguaje.

Borda plantea el imperativo de una sensibilidad encaminada a descubrir una causa. Esta zona es, según nos dice, anterior a la idea y a la emoción, para indagarla, transita el camino de un programa de conocimiento que es su obra y nada menos. El camino que este sujeto de conocimiento debe recorrer, introduce la dimensión de un deseo que lucha contra el sometimiento absoluto a la ley, planteando y resolviendo un problema ético referido a la creación misma.

Borda encuentra aquella sensibilidad en la potencia creadora y aniquiladora de ese deseo.

Una poética de la indigencia

La escritura de *El Loco*, definida como un movimiento imparable entre la posibilidad de una realidad —de una vida en este país— y la imposibilidad de un lenguaje, resulta uno de los legados más radicales, para nuestra literatura, del morador de una ciudad, de la ciudad de La Paz.

El Loco enseña que un morador deviene tal porque ha encontrado la manera de un tránsito estancado en las oscuridades propias y urbanas; oscuridades que son finalmente el codiciado alimento de aquel individuo que ha descubierto en las cosas —en esas cosas interiores que llamamos pensamientos, imaginaciones y ensueños, pero también en aquellas otras que se hallan en el mundo exterior— las posibilidades de un conocimiento profundo que termina transformando la experiencia inocente de la vida en la experiencia indigente del hacerse poeta.

Este conocimiento sólo se logra forzando los límites y hundiéndose en el horror. Para nacer en la poesía, según Borda, habrá que nacer primero en la dinámica de una experiencia que culmina en la formulación radical de una "poética de la indigencia" y que de alguna manera recuerda aquello que propone Georges Bataille cuando señala que "para ir hasta el límite del hombre es necesario no ya soportar sino forzar la suerte".

A partir de este forzar extremo, al que llega el poeta desprendiéndose de terrores y espejismos, de funciones y discursos aprendidos, el loco se transforma en un habitante de la marginalidad que, mediante una carencia irremediable, se relaciona con el lector, tocando el fondo mismo de la naturaleza humana.

El Loco es una obra que ha sido producida desde los márgenes de lo que se consideraba la intelectualidad paceña en un periodo clave del desarrollo de la modernidad en la ciudad de La Paz: la primera mitad del siglo XX. Mientras autores como Alcides Arguedas y Jaime Mendoza, protagonistas de ese desarrollo, proyectan en su escritura la pregunta sobre el país y expanden la literatura al espacio correspondiente a los discursos sociológico, antropológico y político al indagar

sobre la composición humana, la geografía y la organización social; la escritura de Arturo Borda se sumerge y se disuelve en esa realidad que es para los otros autores objeto de observación. Mientras la producción literaria de la época privilegiaba la observación de los fenómenos sociales y ofrecía explicaciones apoyadas en la ciencia social del siglo XIX alimentada por el positivismo, los escritos de Borda, superando todo problematismo sobre esa realidad, la asumen y, presuponiendo su radical pertenencia, realizan una trayectoria orientada a experimentar los límites de la condición humana colocándose en los bordes de la percepción sensible.

Debajo de una aparente distribución desordenada de los sentidos y de las ideas, *El Loco* esconde una sistematicidad poética que asume la condición de no distinguir la delimitación entre "el campo en que el pensamiento es escritura o en el que la escritura es pensamiento". Según Salvador Elizondo, de quien tomamos el entrecomillado anterior (1985), es justamente en esta ambigüedad donde se encuentra contenido el misterio de la literatura. Camino de vida y literatura de pensamiento, donde la existencia misma está en juego y donde rige únicamente la paciente construcción de un proyecto que se sostiene en un deseo inasible e insistente: el deseo de hacerse poeta.

Hacerse poeta

Para entrar desde el lenguaje mismo a la dimensión y al contraste de este proyecto de "hacerse poeta" con los existentes en la época, resulta interesante escuchar a los distintos grupos de intelectuales a través de las consignas de su acción. Por ejemplo, "El ateneo femeninoÊ" respondía al objetivo moralista de "la lucha antialcohólica y antivenérea"; la "Filarmónica 1° de mayo" a uno más universalista y de tono bíblico: "amaos los unos a los otros"; la "Sociedad genealógica de Bolivia" recurría paradójicamente a un dicho popular para exaltar la búsqueda de una superioridad en el origen: "nobleza obliga"; y la "Sociedad de estudios de historia" decía en latín la importancia de su misión: "*historia lux populi*". Los dos grupos literarios que pretendían renovar la ya gastada sensibilidad que recibieron por herencia, para fundar una nueva en la década del veinte también acuñaron sus divisas. En La Paz, el "Ateneo de la juventud" —al que inicialmente asistía Arturo Borda junto con los poetas Juan Capriles y Lucio Diez de Medina, y los escritores Ángel Salas, Eliodoro Camacho y Gustavo

Adolfo Otero— se fundó para "crear un nuevo estado de inteligencia". "Gesta bárbara" en Potosí —con los destacados Carlos Medinaceli y el peruano Gamaliel Churata— tenía como misión: "por la conquista intelectual de las juventudes de Bolivia" (Sotomayor 1948).

Estas consignas proyectan de distintos modos un deseo de mejorar la sociedad del futuro. Entonces, ¿cómo entender este camino de "hacerse poeta" que guía la escritura de Arturo Borda y cuya acción es más bien reflexiva? ¿Qué es un poeta desde esta perspectiva? En primer lugar, no se trata de aquel ser conciliador que logra de manera eficaz y mediante una versificación "fácil, robusta y armoniosa" incorporar en el poema una serie de contenidos y conceptos. Tampoco es aquel cincelador de la palabra que logra colocar estos conceptos a la altura de la entonación musical, como idealiza Gabriel René Moreno cuando comenta el poema "Bolivia a la posteridad" de Ricardo Bustamante (1955 I: 226). Si bien esta concepción fue importante en la historia de la literatura boliviana, porque al buscar "palabras agradables al oído" el poeta asume el protagonismo de la forma haciendo de su trabajo un oficio ensimismado con el lenguaje, no hay que olvidar que para Borda el grado de su marginalidad llegó incluso a considerar como ridícula cualquier encarnación social del poeta, ya sea como orfebre de la palabra, como rebelde, como individuo comprometido con las transformaciones sociales e incluso como bohemio, en tanto este último es para Borda el claro ejemplo de una vida falsa que exhibe sus "... miserias terriblemente ridículas, al par que cándidas..." (1966 II: 846).

Para Borda, excéntrico y atonal con estas figuras estereotipadas del poeta, no se trata de responder a la pregunta de "cómo ser un poeta", proyectando socialmente un rostro que finalmente nada tiene que ver con la poesía. "Hacerse poeta" —que desde un principio resulta más una determinación que una pregunta— es incorporar dentro de su propio movimiento la condición primordial de su ser. Ser un poeta por el hecho mismo de desearse poeta: ser haciéndose y haciéndose ser.

Se trata de un camino que asume la poesía como la maduración de un conocimiento profundo de las cosas; como una relación con el mundo que sólo es posible declarando de antemano un amor incondicional a lo desconocido.

Descenso y ascenso del poeta

El ansia de forma es un movimiento, una divagación, un camino que hay que recorrer para "hacerse poeta". Esta transformación, por otra parte, requiere de un movimiento de abandono y de descenso hacia lo desconocido, hacia lo oscuro. Por un lado, un descenso que busca el fondo del abismo en el descubrimiento de una ciudad que es la totalidad geográfica posible del planeta, y, por otro lado, un descenso que al unísono penetra en "los más recónditos movimientos del alma" (I: 26). Vale decir, un descenso íntimo que conduce la experiencia interior del poeta en pos de los poderes que alimentan la fuerza creadora, escondidos en el anverso de la mirada sorprendida.

Vivir de lo desconocido es la premisa para hacerse poeta, como también lo es vivir de los pacientes conocimientos que el ansia formaliza. Así, el sentido de este descenso debe ubicarse en la idea de un camino y una distancia del poeta con respecto a lo desconocido.

Borda desciende a una ciudad, a su ciudad, desciende en su peregrina divagación, para encarnar el espacio que se genera entre el cultivo interior de una sensibilidad y cierta iluminación de lo oscuro. Si bien este descenso parte de la visión de una ciudad cosmopolita y sepulcral al mismo tiempo, la caída fundamental radica en la dinámica que se desprende de un camino que primordialmente es escritura.

La síntesis entre la experiencia interior y el mundo se resuelve en ese "saber hacer" de la escritura frente a la sugerencia informe que se retuerce en el pensamiento. Por lo tanto, no es sólo el oficio lo que interesa, sino el cultivo de una sensibilidad que se interpone entre la vida que se transforma y el nacimiento de una visión que encuentra, que descubre, por primera vez, la doble fisonomía de las cosas.

De la imposibilidad y el ansia

Entre las distintas reflexiones que se encuentran en *El Loco* sobre el arte, sobre la belleza, sobre la creación artística y sobre la escritura, sobresalen aquellas en que relaciona la forma con la idea. Veamos algunos fragmentos reveladores sobre esto:

> Toda forma de expresión por llana ó enrevesada que sea es siempre compuesta y afectada con relación á la idea y al sentimiento puros, porque carecen de forma (I: 150).

> Señor, siento que en mi ser hay una idea que vive, lucha, que se mata por ser una forma comprensible; pero, Señor, esta idea no halla ese infinito y esa

> eternidad hecha materia que necesitaría acaso para ser comprensiblemente lo que es . . . Por eso ahora me da risa tanta retorción, contorción y torción para tener que decir llanamente que la idea es la sugerencia informe retorciéndose por adquirir su forma en el pensamiento (I: 261).

Señalar esa carencia de forma, el no poder asir esa eternidad hecha materia y sentar el principio en una sugerencia informe, no hacen sino subrayar la imposibilidad en el acto de la creación y, al mismo tiempo, el gesto de una constante e interminable persistencia por alcanzar ese imposible, gesto anclado al ansia. De esta manera, se produce una tensión entre la imposibilidad y el ansia o el deseo, tensión que define esa escritura que, junto a Elizondo, veíamos transcurrir en el campo en que el pensamiento es escritura o en el que la escritura es pensamiento.

La tensión mencionada, o, para contaminarnos del lenguaje de Borda, ese "contorsionismo" que une y suspende al escritor en ese lugar límite entre el escribir y la vida, genera una forma, una materialización, que si bien no corresponde ni es la forma de la idea, lo es de ese gesto de persistencia y de búsqueda que Borda denominó "el ansia".

Así, la opción por hacerse poeta, asume la forma de un "pacto" que supone la realización de algunos deseos: el recorrido que la elección implica, pero a través de la pérdida de lo esencial: la consecución de la forma. Colmar un deseo es producir en otro lugar una carencia, y Borda parte de esa carencia para lograr hacerse poeta al realizar una obra, al "escribir un libro infinito y eterno como la existencia" (I: 9).

Generar la forma, entonces, será fundamentalmente un transitar extremo que fuerza los límites. El escritor que se debate entre el oficio y la vida, hace posible, por un lado, la materialización de lo inconocible e ilimitado a través de la idea; y por otro lado, hace posible también que su palabra se sostenga en aquellos límites del cuerpo acechado siempre por la guadaña de la muerte, inscribiendo su hacer en la "historia natural" como la llama Walter Benjamin (1999).

Del ideal

Existe una fuerza que actúa en este proceso y está ligada al ansia o deseo. Se trata de la fuerza del ideal en tanto define también la búsqueda y la persistencia del ansia. El ideal, término que como muchos otros adquiere en Borda cierta particularidad, nos lleva a esa

otra dimensión del mundo interior que se contrapone a la del mundo real. Sin embargo, esta fuerza al provenir de dicha interioridad actúa sobre la dimensión de lo real, precisamente al materializarse en la forma y establecer una continuidad entre ambos espacios. Veamos:

> El Ideal es lo irrealizable, está fuera de toda posibilidad, por eso es ideal.
>
> El ideal jamás se realiza, porque el instante que se realiza es claro que no ha sido ideal, sino la ambición de una realidad. Y eso no es ideal: el ideal está más allá.
>
> Por eso para realizar un cien millonésimo del ideal hay que constreñir un mundo más que para extraer un miligramo de radium.
>
> El Ideal es Ideal porque es imposible (I: 90).

Esta categoría del ideal encuentra su más justa formulación dentro de la poética del romanticismo y cumple en esa corriente un papel muy importante, pues era concebido como una esencia universal de índole colectiva, como una verdad que el artista tenía el privilegio de captar y lograba darle forma. Así, los poetas del romanticismo en Bolivia encontraban en la patria, uno de sus más caros ideales al que debían darle forma. Si bien en la obra de Borda encontramos también una búsqueda tan comprometida como ésta, el ideal se define, por el contrario y de forma específica, en contra del ideal acuñado por la sociedad, en contra de la ley social, y sujeto únicamente a su propio deseo.

Por tanto, para Borda, el ideal, al estar divorciado de toda determinación exterior y estar sujeto solamente al propio deseo de despersonalizarse para encarnar al boliviano y lograr una expresión artística boliviana, opera una sustitución y se sobrepone a la ley social; elección de suma complejidad: "El dilema es muy sencillo y fatal" (I: 216), pues significa asumir una renuncia esencial para luego recién tentar una creación: esa expresión.

Lo que podría haber sido una indagación sobre el arte en general o sobre la obra de arte en particular, nace de una renuncia que rechaza todo tipo de determinación social para luego devenir en una indagación sobre el suceso de la creación. Este suceso, ubicable entre la posibilidad de la idea y lo irrealizable del ideal, puede traducirse también en ese lugar de problemático encuentro entre la experiencia sensible y el mundo interior. Octavio Paz en un ensayo sobre poesía y modernidad dice, al referirse a la obra de T. S. Eliot:

> El Satán de Milton se despeña interminablemente y, lo que es más terrible,

> al caer en el espacio sin fin cae en sí mismo. La modernidad comienza con el descubrimiento del doble infinito: el cósmico y el psíquico. El hombre sintió que le faltaba, literalmente, suelo (1989: 21).

El Loco es un libro que inicia para la literatura boliviana este doble descubrimiento, pues se interna en el infinito del mundo desde una caída interior que lo lleva a descubrir la realidad oculta de las calles, plazas, casas y personas de la ciudad de La Paz, y de cómo ser el boliviano mestizo. Para Borda vivir la experiencia sensible es comunicarse con este otro lado de las cosas y sólo con esa vivencia.

Negación y origen

El Loco es una obra que niega para engendrar su pensamiento, niega el pasado y se niega a sí misma, pero esta negación lleva en sí una afirmación: la de desearse como origen. Desearse como origen y fundar ese origen en una negación es anunciar que en el principio fue la falta, que es necesario remontarse al cero, a la nada, para poder crear algo. Ese es precisamente el camino de la negación, aquel que lleva a la pérdida inaugural. El loco, tal como lo explicita la cita del epígrafe, denuncia que "el origen de sus males" es el "estigma del abortivo", pues él mismo es hijo de un aborto, o mejor, resultado del fracaso de un aborto, negación de la negación de la vida, movimiento dialéctico que señala un inicio, un principio creador de lo vital.

El loco se instala en ese movimiento a partir de la negación para ser fiel a todas las consecuencias que de ello deriven. Sin embargo, este origen del personaje no hace sino redundar sobre aquello que previamente se presenta como la fatalidad de una escritura: informe, fragmentaria, imposible, que lleva también el estigma de no ser, de no poder ser y de ser sin poder:

> . . . yo estaba empeñado en querer escribir una novela, historia o poema, algo que no atino a comprender lo que era, porque tenía de todo sin ser concretamente nada especial ni en el fondo ni en la forma, ya que iba tomando lo más notable de la vida objetiva y subjetiva (II: 544).

Concebir esta imposibilidad de un sin contenido y de un sin forma resulta sin embargo en una escritura imbricada en la que interviene la vida misma, la existencia misma rebasando la razón, forzando los límites de la percepción sensible. Esto último conduce necesariamente a la pregunta por las condiciones de una escritura que se dirige hacia

la abolición de los límites mayores que pueden darse en la literatura; límites que separan la realidad y el sueño, la experiencia interior y el mundo, el tiempo y la eternidad, la escritura y la vida:

> Son inauditos, sobrehumanos tal vez, los esfuerzos que hago por someterme y comprender la realidad, por olvidar el ensueño y el amor . . . pero al instante, fatalmente, mi cerebro se adormece soñando en el amor y la belleza de una existencia fuera del tiempo, mientras que mi corazón se marea en la honda amargura (I: 232).

La disolución de estos límites atenta y pone en entredicho las concepciones tradicionales, primero, de lo real en cuanto expectativa racional basada fundamentalmente sobre la coordenada del tiempo que imprime la perspectiva del espacio en una relación causal, y luego del mundo mismo percibido desde esta "racionalidad" y de la escritura como representación del mundo percibido desde esa lógica.

Borda cuestiona esa racionalidad para postular a un personaje, boliviano por excelencia y mestizo como "la amalgama de todas las contradicciones", que es fruto de un aborto, es decir de la negación. Es un ser primordial que pasa por la locura, necesaria para llevar a cabo esa abolición de los límites, que lo conducen de manera irremediable al lugar de la falta, a la angustia y al horror. Sin embargo, es precisa y únicamente por esta vía, que lleva a la abyección y pone en entredicho toda la racionalidad que se le ofrece, que surgirá el "demoledor".

Del lenguaje y la fragmentación

El lenguaje que en esas tensiones genera la obra de Borda podríamos decir que se aproxima a lo que es el lenguaje de la vanguardia en América Latina, el que también es pura rebelión y negación de los lenguajes literarios que imperaban hasta principios de siglo; especialmente es una reacción contra el culto a la forma que había impuesto el modernismo. La búsqueda de lo nuevo en Borda sí tiene mucho en común con la actitud renovadora vanguardista, pero se diferencia con amplitud de este movimiento primero porque su escritura explícitamente se distancia de cualquier tendencia o movimiento existente. Pero además, como queda explicitado más arriba, su búsqueda no es la de realizar o plasmar una forma; para él ésta es sólo una consecuencia de todo un recorrido que encuentra que es imposible dar forma a una idea. Esto revela que no hay una intención con el lenguaje en sí, como en el caso de los movimientos vanguardistas, sino con el senti-

do, con un sentido imposible, valga la repetición. Así, al partir de la conciencia de que existe una inmensa discordancia entre ambos, entre forma y sentido, los rasgos fundamentales del lenguaje de *El Loco* son la fragmentación y la irradiación en cuanto multiplicidad; sólo sabe manifestarse desenmascarando esa fatalidad (razonable) que aprisiona e intenta ocultar la puesta en escena de los mecanismos que hacen posible el acontecimiento literario.

La fragmentación va desde la misma voz narrativa que asume distintas instancias de enunciación hasta la opción indistinta por la poesía, por el relato o por un lenguaje reflexivo propio del ensayo, pero marcado por la digresión; está asimismo en el modo en que abandona una escena para entrar a reflexionar sobre otra cosa. Pero, así como la voz narrativa recurre a estas distintas formas, de inmediato las niega.

Aquí puede ser útil recordar aquel cuadro suyo titulado “El triunfo del arte clásico ”, en el cual aparecen representaciones de los ismos que de alguna manera puso en juego la vanguardia. En esta obra también se puede ver la fragmentación y la multiplicidad, que sirven al objetivo que poner de relieve las formas clásicas. Sin embargo, en la escritura de *El Loco* lo único que puede remitir a un lenguaje clásico es el recurso a la alegoría que realiza personificando a las fuerzas con las que se enfrenta: la voluntad, la miseria, la lógica, la fortuna, entre otras.

Lo que pone en relieve la irradiación de la multiplicidad en este lenguaje es la irrupción del ensueño en la percepción habitual cotidiana, del sueño en la vigilia, de la imbricación de estas dimensiones, lo que finalmente crea un efecto de caos que es el que cuestiona las formas lógicas.

De la marginalidad o el lugar límite de la creación

> En la portada del Quijote debió poner Cervantes esto que así dice San Pablo: —**Si alguno quiere ser sabio y prudente, según el siglo, hágase loco.—** (I: 110).
>
> La verdad es que... Que la verdad es llanamente la verdad. ¿Y dicen que cuesta mucho...? Sí, una vida de miserias.
>
> La voz me contestó:
>
> —La resistencia en la repetición de nuestras lacerias es la comprobación de nuestra fortaleza (I: 255).

Llevar al límite la percepción es ubicarse en los márgenes y para

ello es necesario desprenderse de todo. Llegar a un punto cero, a la anulación de toda razón, de todo lo aprendido, y de manera fundamental vaciar la propia identidad y sentir la angustia ante este vacío; camino que lleva a la verdad, a lo esencial, punto extremo de lo posible, allí donde todo se derrumba, pero también cambia y se regenera.

La convivencia del margen y la locura permite un punto de observación fuera de la razón que intensifica la miseria y debilita la voluntad, para así convertirse en instrumento de conocimiento. Esta experiencia equivale a un suplicio engendrador de lucidez; y aquí Borda parece decir junto a Bataille (1998), "Es inútil imaginar un juego de la inteligencia sin angustia".

Así, *El Loco* de Borda no es un libro que termina o que avanza hacia la formulación de alguna historia o algún hallazgo, sino que es un discontinuo ir más allá, un discontinuo constatar el límite del conocimiento para intentar una vez más una experiencia última que cuestione cada conocimiento que se da dentro de sus límites. La angustia y el vivir la vida son los únicos medios para este conocer, y la escritura, el fiel que acompaña este proceso dándole forma, haciéndolo posible.

Concebida así la escritura, es entendible que no haya un cierre, que el autor no haya considerado *El Loco* una obra terminada, ni terminable. Borda nunca entregó sus manuscritos para la publicación, pero sí los dio a leer y los tenía como una obra que, en sentido estricto, sólo podía terminar con la muerte del autor. Carlos Medinaceli fue una de las personas que los leyó y señaló bastante temprano la originalidad de esta escritura, así como también adelantó la cualidad reflexiva y ensayística que posee al compararla con los escritos de Franz Tamayo (1978: 328ss). Medinaceli ya esboza las características de lo que aquí llamamos "literatura de pensamiento", donde se remarca hasta confundirse el contacto estrecho entre la escritura y el pensamiento, cuando dice que en los escritos de Borda se encuentra "la plenitud de una conciencia que se desnuda delante de todo el mundo, libre de todo prejuicio y sin importarle nada, la befa o el escarnio de las gentes honestas"(332).

En ese lugar extremo, al que se llega desprendiéndose de terrores y espejismos, y donde ya es inconcebible ir más allá, es posible experimentar la vivencia de la falta, del vacío como condición de la creación de una obra, pero también como condición del surgimiento

del nuevo boliviano que se abre a la modernidad. Sólo desde esa perspectiva el ansia se manifiesta y se liga a ese ideal que ya no se encuentra determinado por la sociedad.

La indagación sobre el origen de la creación es también llevada a un punto extremo al formularse un origen semejante para el personaje, el loco, quien lleva "en espíritu y materia el estigma del abortivo", en cuanto es un extremo de lo posible y en cuanto resultado de un rechazo que radica en lo social. Allí en el margen está el boliviano potencial.

Si la tensión entre la imposibilidad y la persistencia en la búsqueda del ideal, movida por el deseo, está en el origen de la creación artística, no es diferente el origen del personaje llamado "el loco", quien existe también gracias a la persistencia de la vida por sobre otras determinaciones. La intención del aborto que se halla imbricada al origen de este personaje es también la causa de la encarnación misma de la imposibilidad respecto al ideal, pues escapa de las previsiones y expectativas sobre el ser humano.

De esta manera el origen del ser humano y el de la obra artística son equiparables, y si hay algo que puede asemejarse a todo lo que implica la creación artística, en lo misterioso, en lo arbitrario, es la creación de un ser humano. Así, las indagaciones de *El Loco* sobre el arte son al mismo tiempo indagaciones sobre lo humano y el instrumento de esa indagación que es él mismo, simultáneamente deriva en el misterio de un cuerpo que muere y de un cuerpo que escribe al mismo tiempo.

La escritura desde el cuerpo

Benjamin decía que la narración nunca se acaba, se abandona. Borda acotaría que ese final, que esa torpeza que detiene el curso de una escritura, es asunto del cuerpo y de la muerte de ese cuerpo.

Opera, según el *Diccionario de la lengua española de la Real Academia*, viene del latín *opera*, que significa obra, y en la antigüedad este término se refería a aquella "obra enredosa o larga, ya sea de manos o de ingenio". Para nosotros esta definición extraída del diccionario no es solamente decorativa, en la medida en que para Borda la creación de una obra es también fruto de un trabajo enredoso "de manos y de ingenio". Y no nos referimos aquí a Borda pintor, sino a Borda escri-

tor, que incluso supo elevarse por encima de la máxima horaciana de "pintar con palabras".

El ejercicio de manos que puede captarse en la prosa fragmentaria que caracteriza la escritura de *El Loco* no es solamente la puesta en palabras de un elevado ejercicio de imaginación y pensamiento. Esta construcción, en todo caso, es fruto de un complejo equilibrio y articulación entre lo que Benjamin llamó "alma-ojo-mano": "nuestra gran obra levantada en la soledad, en todo silencio y en toda miseria . . . nuestra obra pulida amorosamente con la existencia en agonías infinitas" (III: 1392). Nótese la extrema profundidad del verbo "pulir" en la cita anterior. Borda llegó a escribir estas líneas poco antes que la muerte diera fin con su proyecto escritural. En realidad, la muerte del cuerpo es lo único capaz de interrumpir la posibilidad tentadora de lograr un libro "infinito y eterno como la existencia". Pero esa misma muerte que se tienta día a día en "agonías infinitas", es el mejor elemento para "pulir" y, por supuesto, para levantar una obra.

Borda señalaba, a su vez, que la tinta de su escritura era la tinta que brotaba de sus venas: escribo con mi propia sangre, decía, durante la lucha incesante por meter el cuerpo en la idea y lograr finalmente la síntesis entre el ojo que mira, el alma que escruta y la mano que escribe.

Por otra parte, la vivencia del protagonista está sitiada por las sensaciones del dolor y del placer en una simultaneidad que, en vez de anularlas, las lleva a una mayor intensidad. Concebir la escritura en esta encrucijada y al borde de la percepción, en un lugar más cercano a los modos que adopta el conocimiento sensible antes que a la repetición, reformulación o superación de géneros y representaciones del mundo, hace que los sentidos adquieran un importante protagonismo:

> Cuando nuestro cuerpo se anestesia en vigilia, y de pronto, por intensidad ó debilidad en el ensueño, volvemos á la vida de relación, entonces al menor ruido sentimos salir todo nuestro yo por el oído larga y atentamente, como por un embudo acústico, ó micrófono, indagando á través de la materia (I: 165).

Los sentidos, entonces, son entidades activas, son corrientes del cuerpo que entran en contacto con el mundo, con la materia, son la extensión del cuerpo que toca, se posa y acaricia los otros cuerpos del mundo. Este es pues un contacto erótico, un lenguaje que es extensión

del cuerpo y se quiere tan extenso como las posibilidades de sentir de ese cuerpo sensible. Es aquí donde adquiere todo su sentido vital el deseo —o el ansia, como lo denomina Borda— que sustenta esta escritura. En esta dimensión erótica, entonces, ya no es válida ni significativa la oposición entre las vivencias "reales" del personaje y su vivencia onírica[2], pues ambas son materia esencial en estos procesos. Lo que se da, más bien, es una continuidad tal que reconoce en ambas una misma fuerza y valor; al mismo tiempo que queda remarcado el modo en que esa experiencia interior se apropia y se hace una con el mundo exterior.

El Loco es, entonces, una secuencia de momentos y disconti-nuidades que construyen un espacio que esquiva cualquier determinación causal, lineal o temporal para privilegiar la percepción y la vivencia del instante como una "eternidad hecha materia". Si como pintor Borda fue un creador de poderosos espacios, pensemos en *El yatiri* o en *El pintor y su sombra* por ejemplo, en la escritura crea espacialmente la densidad del instante. Al darle este énfasis al espacio y al instante, la escritura de Borda cancela y subvierte la categoría del tiempo.

Las literaturas posteriores a Borda han engendrado un lugar de confluencia desde el cual han hecho posible que hoy pueda pensárselas conformando el sentido de un cuerpo literario. Varios son los escritores que recogen y arraigan sus proyectos de escritura a partir de esta confluencia: Sergio Suárez Figueroa, Fernando Medina Ferrada, Guillermo Bedregal García, Jesús Urzagasti, Jaime Saenz o René Bascopé Aspiazu, para citar sólo a los más importantes. Con diferentes matices e incluso a partir de preocupaciones literarias muy particulares, cada uno de ellos ha sabido proponer, ausentes o no de la lectura de *El Loco*, las maneras y los modos de un hacer que vive en el ámbito de una "poética de la indigencia". En todo caso, si existe algo que obliga a la confluencia, o a la manera de Breton, a la fiesta de los vasos comunicantes, es la convicción por experiencia, por visión, de que el descubrimiento poético es obra de un hacer anterior a la obra misma.

Sin embargo, no debemos olvidar que también existen obras

[2] No es tan sólo el oneirismo que define en el arte la realidad como fundamentada en los fantasmas de los sueños o imaginaciones febriles, sino una integración de ambas dimensiones: "—Así hasta que el horror de esa obsesión me despertó de oneireodinea en oneireocricia" (I: 217).

que dialogan y se confrontan con los problemas literarios y transliterarios que surgen de *El Loco*. Tal el caso de la reducida obra poética de Edmundo Camargo o bien de esa extraña publicación del escritor cochabambino Ricardo Bustamante titulada *Una vida*, en la que se mezcla una escritura fragmentaria y reflexiva —como en el caso de Borda— con las formas tradicionales del diario, pero cuestionando la fluidez del tiempo y privilegiando la vivencia del instante.

Este capítulo presenta un retrato del personaje Arturo Borda en su deambular por La Paz realizado por Blanca Wiethüchter, además de tres estudios de *El Loco* desde diferentes perspectivas: el primero relaciona el movimiento de esta escritura con sus aproximaciones al horror; el segundo estudia algunos rasgos de la fragmentación de esta escritura; y el tercero analiza y persigue el gesto de la predestinación particular y dolorosa a la que es "condenado" el personaje y las actitudes que asume al respecto. Como colofón a este cruce de miradas sobre el libro de Borda aparece un acercamiento a los primeros relatos de Roberto Leitón, que explicita uno de los recursos característicos de este imaginario: la fragmentación.

1. Detrás de la máscara de la divina locura

Blanca Wiethüchter

Arturo Borda era un personaje solitario que recorría la ciudad y sus alrededores cuando los eucaliptos y los sauces llorones todavía se erguían hermosos en La Alameda; cuando el tranvía iba y venía y los coches no respiraban ese aire antiguo con el que los miramos ahora en las fotografías, con ganas de poseer algo nostálgicamente hermoso; cuando las casas no eran cajas sino ámbitos para demorarse aunque la mayoría eran bajas y construidas con adobe y techo de teja española y los balcones de mirada callejera tallados en madera. De uno de ellos se cayó el hijo de Franz Tamayo en la calle San Juan de Dios, ahora Loayza. En la prolongación de esta calle hacia arriba nació el Conde de los Andes, en cuyo escudo de armas decía: "Nadie vale lo que vale del Valle y Villamil", y al cual Borda con seguridad conoció pues el conde terminó fortunas y juegos en las chinganas hasta acabar consigo mismo en el hermoso Valle de Aranjuez.

Borda, no indiferente a la belleza, pero sí a nuestra melancolía, caminaba enamorado del Illimani, al que pintó con fervor y, según la luz, multitud de veces. Este hombre caminante poseía un secreto. Escribía un libro infinito.

> —Las chicas le tenían miedo. Las colegialas. A ellas, sobre todo a ellas, las miraba con fijeza. Recorría sus cuerpos con los ojos en busca del deseo…, los labios, los pechos florecientes, y otra vez, ascender a la boca rosada, atento a la salida de un lengua joven y dulce, para descender, otra vez, a la suave colina de los senos, deslizarse hasta el vientre…
>
> —Sí, las chicas le tenían miedo…
>
> —Sí, yo lo he visto, lo he visto porque perseguía a las chicas saliendo de los colegios. Yo entonces era chica. Entonces lo veía, sí, todo desarrapado. Yo estaba en el Santa Ana y él merodeaba (Entrevista con Teresa Gisbert de Mesa).
>
> —De la misma manera que Cesareo Capriles, se vio [Borda] obligado a desdoblar su personalidad. Hacía todo lo que encontraba a mano para ganarse el sustento diario, en esta medida era un hombre corriente y vulgar, y cuando se sumergía en sus actividades vitales aparecía su personalidad demoniaca (Lora 1980).
>
> —Botado en la calle, sí, así lo vi, tirado por ahí. Todo empolvado, todo un desastre. Fue por San Pedro, cerca de la Plaza, un bulto beodo, totalmente borracho. Más bien que no se ha ahogado en un charco de esos. De todas maneras, igualito nomás se ha muerto por dipsómano. De no tener qué tomar, ha tomado ácido muriático, así dicen, y chau, quemado por dentro. Muerto en su ley, eso sí, al pie del cañón (Síntesis de varios relatos).

La suma de relatos de la memoria oral y también de la escrita representan un desborde en la conducta, que mantiene la figura bordiana singularmente en los márgenes de lo social. Recorremos los textos, acosamos a los sobrevivientes con preguntas sobre él, intentando recuperar la imagen del autor que se quería personaje en lo real. Queremos asir el efecto que Borda provocaba sobre las gentes, y en el camino, vemos alzarse una extravagante figura a la cual se defiende de un supuesto rechazo social que textualmente no llega nunca a explicitarse del todo. En realidad no conocemos ni un solo texto de su época que lo malpiense o, mejor, mal-diga. Pero sí suponen un discurso social anterior que lo condena y al cual este "salir en defensa" responde. Así, Díaz Machicao parece justificar a Borda, frente a ese juicio interiorizado, con estos términos: "...es que Arturo Borda tuvo ante sí la obsesión del barranco, del despeñadero, del reverso sombrío de la existencia. Pero amaba la belleza y ese amor le redime de las *pequeñas culpas de su caída...*". En la misma obra comenta: "Él [A. Borda] capitaneó en aquellos años la bohemia en La Paz, llevándola por la *extravagancia*, incursionando en el azoramiento de las personas que, muchas veces, le vieron llegar de sus excursiones suburbanas *condecorado de forma excéntrica*" (1956: 63; mi subrayrado en ambas citas).

Carlos Salazar Mostajo defiende abiertamente a Borda respecto de esa valoración social y moralista que cerca la imagen de este autor:

> Si el hecho de embriagarse implica una posición inmoral, entonces tenemos que considerar a toda la generación del 30, donde había personalidades tan ilustres como Carlos Medinaceli, Gamaliel Churata, Andrés Cusicanqui . . . y muchos otros que acababan inevitablemente en un tenducho de enfrente (1984).

Que Arturo Borda había ingresado en los secretos del alcohol, no es, por lo menos ahora, ningún misterio, pero, a diferencia de Jaime Saenz, no deja sino esporádicamente de beber, y, sobre todo, no valora como el otro la trama visionaria del alcohol. Para Saenz, que dejó de beber después de tres *delirium tremens*, el viaje por los vapores del alcohol fue valorado luego como un tránsito por el que podía acceder al conocimiento de ciertos misterios. El alcohol y el estado de embriaguez y exaltación resultante de éste nunca fueron convertidos por Borda en un valor positivo. Sin embargo, ambos se inscriben dentro de un espíritu dionisiaco, como muchos otros escritores bolivianos, sobre todo aquellos que transitaron por los márgenes. Aunque no contamos con datos precisos, pareciera que Arturo Borda sí pasó por la pesadilla de los delirios alcohólicos, pues en *El Loco* se describen experiencias

que son parecidas a aquellas parejitas en miniatura que bailaban cueca sobre el pecho de Saenz. Véase, por ejemplo, la visión de la bailarina en miniatura que Borda había descubierto en una vitrina (Borda 1966 II: 497).

A su vez, *El Loco*, obra conocida por muy pocos, y tan sólo fragmentariamente, pero mentada luego por muchos, gozaba de un halo de misterio (la obra fue publicada tan sólo en 1966). Medinaceli, en un breve comentario sobre la obra, la califica de subversiva, hiriente para aquella sociedad que se debatía todavía entre un moralismo de buenas maneras y la estricta idea modernista de las formas:

> Para hacer un estudio realmente valorizador del hombre . . . tendría que escribir con una mínima libertad de pensamiento, cosa que la considero como sacrilegio que provocaría la santa indignación de los muy respetables guardianes de la mentira patriótica y nuestro tradicional y glorioso pongueaje intelectual o sea el Sindicato de la Servidumbre y Cía. (1978: 334).

Lo cierto es que de una manera clandestina, porque son pocos los que escribieron sobre él, pero fueron gentes importantes, la representación de la figura de Borda ha ido tomando forma como un espectro al que se va aumentando no hueso pero sí sustancia, como un fantasma que regresara a pedir cuentas a una sociedad que lo había sometido a la indiferencia y a un sombrío olvido. Es claro que en ello colaboró el ya famoso comentario del crítico americano, descubriendo en el retrato de los padres de Borda un valor excepcional, en contra del juicio de los críticos nacionales que nunca han descubierto nada y prefieren el rechazo al temor de equivocarse. Pero que sea precisamente el cuadro *Leonor Gosalvez y José Borda* el elegido por el crítico como prueba de su talento, sugiere ese juego extraño del azar que inexplicablemente se convierte en destino, puesto que en *El Loco* el protagonista se propone al discurso pensándose como hijo de "nadie".

El retrato literario, tal vez el único, pues no conocemos otro, que describe a Arturo Borda es aquel escrito por Guillermo Lora:

> Perfil aguileño, frente amplia y combada, ojos desorbitados y llameantes. Cabellera lacia, larga, despeinada, agitada por el viento. Rostro macilento y surcado por profundas arrugas. Mediana estatura empequeñecida por una pierna izquierda que cojea y que da la impresión de haberse encogido. Traje desteñido maltratado por el tiempo y sucio, casi raído. Ese hombre que vocifera, que conversa con las estrellas, que monologa quién sabe sobre qué temas, ostenta desafiante una cebolla en el ojal de la chaqueta, donde los futres suelen lucir un clavel. Ha salido de alguna sucia tienducha de la plazuela Belzu, de Chijini, de la calle Illampu de La Paz, barrios marginales donde se refugia el

> lumpen y arrastra un lienzo pintado de una cuerda que la tiene sujeta en la cintura, así ofrece su pintura a cambio de un poco de alcohol blanco aguado. Puñado de nervios tensos, magro de carnes y sin atisbo de grasa, lanzando fuego, protestas e ideas, unas veces atisbos geniales y otras, las más, puerilidades, eso era Arturo Borda (Lora 1993).

El retrato elabora la recepción de un desorden: lo desorbitado, llameante, despeinado, agitado, pero también una profundidad respecto de lo aparente: macilento, arrugado, como señal del tiempo, signo de un "vivir" intenso. Una anormalidad en el cuerpo, cojea, pero también en el espíritu, vocifera, conversa con las estrellas. A lo que se añade un desprecio manifiesto por su presencia: traje desteñido, sucio, casi raído, desdén que en forma activa se elabora también en la alusión a la cebolla que florece en el ojal de la chaqueta y en el lienzo pintado que arrastra como acusación y rebeldía. En otras versiones no es un lienzo lo que arrastra sino una lata vacía.

No es la figura del "idiota del pueblo". La imagen se articula más bien al trastornado en sus funciones de un guardián de la "verdad", como veremos más adelante, en el paradigma del sabio o el místico. Sin la frase final del comentario de Lora, peyorativa de alguna manera y que fractura la imagen que se construye, Borda correspondería a la figura perfecta del hombre rebelde respecto de toda la multitud pasiva. ¿Quién lo diría, tan sereno, pucho en mano, delante de un bastidor como lo muestra una de las pocas fotografías que conocemos? Y es significativo el lapsus que se comete con frecuencia al identificar el autorretrato de Cecilio Guzmán de Rojas pensándolo como si fuera el de Arturo Borda. Y significativa también es la oscura silueta con la que en realidad se representa Borda en el cuadro *La sombra del pintor.* Ni un solo rasgo lo identifica más que una perfilada y oscura aparición, paleta en mano, frente al caballete. Lo demás es claro: el jardín, las buganvilias que invaden lateralmente la composición, la puerta que da acceso a la huerta por la que asoman una mujer y una niña, una casa sobre una colina en segundo plano y allá al fondo, siempre imponente, se alza el Illimani. Como si la presencia del pintor en este mundo concreto no fuera sino el paso leve de un sueño o, más precisamente, de una fantasmagoría. Esta autorepresentación, como sombra, está en realidad en clara armonía con toda la estrategia de despersonalización del personaje de *El Loco* que va de la mano con la creación de sí mismo como ser anónimo.

Sin embargo, más allá del retrato literario, Lora recupera la actividad política de este autor, su paso por el movimiento obrero,

su inefable entrega al sindicalismo y la gran influencia que tuvo en la organización del movimiento obrero de los años 20. Según Lora, Borda fue orgánicamente un anarquista porque "repudiaba todo autoritarismo, toda tutela, incluso todo orden. Su obrerismo resultó siendo meramente instintivo" (Lora 1993).

Vivió, dicen, ensombrecido por Cecilio Guzmán de Rojas, quien tenía en sus manos todos los extremos del poder que puede lograr un artista en La Paz. Por cierto que no es gran cosa, pero ostentar los puestos claves para un pintor es asegurar la escuela, la influencia, la venta… De ahí que la preferencia del público por ver los indígenas exóticos del director de la Escuela de Bellas Artes era demasiado obvia. Nadie se acordaba de Arturo Borda, pintor. La llamada de atención arribaría luego, cuando ese alguien del norte, del otro extremo del continente anunciara su valía. Pero también es cierto que hubo algunos —mal llamados bohemios (atributo que enardecía a Saenz)—, personajes no siempre tan marginales como Borda que de vez en cuando lo frecuentaban en sus textos o en su cuarto. Pero la mayoría, digamos el *jet set*, estudiantes incluidos, observaban fascinados la novedad estilizada en los rostros indígenas que de pronto se habían convertido en objeto de interés pictórico, además de entusiasmarse, cómo no, por el discurso fabulatorio de Cecilio Guzmán de Rojas sobre un manuscrito hallado por él. Un texto que tan sólo podía leerse a través de un espejo y cuyo autor era nada menos, según declaraba, Leonardo, el más grande de los grandes, Leonardo da Vinci. Sí, el manuscrito según Guzmán de Rojas revelaba la técnica coagulatoria y tenía enloquecido al maestro desde que se lo robaron, y no un chileno como hubiera podido suponerse aquí, sino un argentino, como lo relata luego Óscar Cerruto en *La muerte mágica*.

Y mientras "todos", sí, "todos" (porque el *jet set* se piensa como todos) pensaban sobre ello, Guzmán de Rojas pintaba ojos rasgados, hasta decidir —qué día sería— acudir al imperio mágico de los aymaras, grandes y misteriosos. Su compañía fueron entonces los yatiris, que leales o no visitaban su casa. ¿Quién puede apostar por la lealtad de un aymara? Las cosas que saben hacer sobre todo si son brujos. Lo cierto es que Guzmán de Rojas terminó suicidándose en Llojeta, tirándose al abismo que años más tarde Saenz visitaría con frecuencia reconociendo la cima como la más extraordinaria de La Paz. Dicen que ahora ya no existe. Aunque yo la conocí. Con tanto revuelo ni se hablaba del otro, de Arturo Borda; poco enterados como estaban de

que ocultaba celosamente sus textos, tan delirante como el otro, con seguridad, pues mientras uno leía manuscritos el otro los escribía, mientras el uno enloquecía el otro se hacía pasar por loco:

> acaso nadie podrá comprender la extraña dualidad que he vivido, conservando mi razón, en el vértigo de la locura, durante años. Entonces sabré, quien sabe con qué infinita amargura, cómo soy un tipo decentrado de su tiempo y de su medio, y acaso si de la vida misma; y tal vez si hallándome en esa soledad debo tornar a refugiarme a mi vieja locura simulada y morir tristemente miserable en la verdadera inconciencia… (Borda 1966 II: 545).

Es cierto que en ningún momento durante la lectura de *El Loco* puede atribuirse al autor un desvío enfermo. En el escenario social, más bien, pareciera que Borda se hacía pasar por loco, en un simulacro intencionado, más cercano a una intención crítica, a un derecho de mostrarse libre y lúcido, a un "ser mejor", como siguiendo el mito del buen salvaje, entonces, con derecho a expresarse públicamente de acuerdo a los sentimientos inmediatos, con libertad.

El recuerdo social del acoso practicado en las niñas adquiere así otro matiz en la escritura de *El Loco*:

> Regresé a la población completamente renovado, lleno de entusiasmos juveniles, con ímpetus de reir y abrazar a todos en el tumulto de las calles a pleno sol, en las que las lindas colegialas a bandadas, y otras gentes, se recogían entusiastas de sus quehaceres a almorzar.
>
> Pero como quiera que mi alegría chocase súbitamente con el egoísta **No lli me tángere** de todos, en el almuerzo tragué tristemente mi hiel (II: 546).

Un exceso en el júbilo de estar vivo. Como excesivo fue en todo lo que emprendía. Hay que leer simplemente su autobiografía. Una multiplicación desmesurada de pinturas, una proliferación desmedida de palabras, un afán del hacer guiado por el soplo creador. Como si no hubiera tiempo, como si no hubiera posibilidad de apaciguar el huracán. Es así que tanto su obra pictórica como la literaria se tornan irregulares, y su obra se tensa sobre un hilo que va de lo genial a lo francamente malo, de lo mediocre a intensidades pocas veces logradas en la literatura boliviana. Esa misma desmesura en su hacer parece que incidía en la intención de mostrar un profundo desprecio por los valores sociales instalados a su alrededor. Así el retrato reproducido e imaginado por Lora armoniza efectivamente con el de un loco pero, pareciera, que esta apariencia era buscada para mostrar la elección de un gesto diferencial, de una indolencia, de un desamor hacia sí mismo, que necesariamente debía transitar por lo social.

2. De la escritura y el horror

Alba María Paz Soldán

La lectura de *El Loco* de Arturo Borda nos enfrenta con el divague del narrador y la desnudez de una subjetividad en primer plano, tan tematizada y reflexionada que se convierte en un reto para el estudio y la comprensión de un pensamiento cuidadosamente elaborado, a través de la escritura.

Dos imágenes que aparecen al principio de *El Loco* abren el acercamiento a esta singular experiencia de escritura, que se diferencia de otras anteriores o contemporáneas, en primera instancia por la heterogeneidad genérica que rompe las convenciones literarias de la época, y por el gesto de indagación respecto de la propia percepción y de la experiencia artística. La primera imagen es la de "el soplo augur", cuando el niño enfrenta gozoso, "impávido y temerario" la arrasadora tromba o torbellino que todo lo destruye, e ignorando los intentos de protección de sus padres, juega y juega con esa fuerza, y, al parecer, se va con ella. La otra imagen es la del sueño, en el cual un anciano loco, nigromante o taumaturgo recoge *colores*, *esencias*, *líneas* y *palabras* y los pone en la cesta donde dice llevar también almas y sombras, gérmenes y luces para después echarlos a la cisterna sin fondo, a las tinieblas, a donde también empuja luego a la niña Luz y Armonía.

Ambas imágenes sugieren un camino hacia el origen de la creación, tanto a partir de las fuerzas de la destrucción como de la conjunción, de lo angelical y lo fatal, de saberes y poderes, pero también de inocencias. Y esa misma incursión hacia el origen desconocido —en el caso de la tromba— y oscuro —en el de la cisterna sin fondo— parece tener la energía de proyectar la posibilidad del surgimiento de lo nuevo, de la creación, pese a todo lo ya creado. Cito a Borda: "pues, a pesar de tanta maravilla, insuperable acaso, hay algo irrevelado dentro de cada cual, que se debate por salir a la luz, si es posible en la más sublime de las expresiones" (1966 I: 166). Emana de estas imágenes la acción de una fuerza, semejante a la que propone Lezama Lima (1957) para el origen del barroco americano, como "plutonismo" o "fuego originario" que rompe los fragmentos y los unifica para crear las formas, así como la decisión de entregarse a esta fuerza. He aquí el "soplo", el impulso con el que *El Loco* empieza a poner en juego el poder de las fuerzas de la destrucción y, al mismo tiempo, la fe en la regeneración, en la creación, con las fuerzas materiales del desgarro

y de la euforia. Este impulso es lo que me interesa, pues, de alguna manera, define el movimiento de esta escritura. Este trabajo precisamente intentará caracterizar este movimiento.

Del margen vital o la miseria

Borda se excluye y decide habitar en los márgenes, donde no rigen las convenciones sociales reconocidas, para llevar una vida miserable y desde allí producir su obra, es decir, consumir sus años en "la labor ruda del análisis de la existencia"(I: 234), como lo postula el loco, su personaje. Esta exclusión es parte de la experiencia misma de la escritura, en la conjunción entre obra y vida que representa y realiza *El Loco* en sus tres tomos. La vivencia de la miseria, esa "constante insatisfacción del ansia", definida como el movimiento alrededor de un vacío dado, al cual se acerca peligrosamente para inmediatamente volver a alejarse, es el motor que pone en movimiento esta obra y la mantiene viva, o entramada y marcada por el deseo y el vacío, lo vital por excelencia.

La obra presenta dos secciones dedicadas a la miseria, tituladas "De la miseria" en el primer tomo y "La miseria", sección que abre el segundo tomo, además de las continuas referencias y elaboraciones sobre esta situación desde la que esta escritura vive y percibe la existencia y creación artística. La primera de ellas presenta ejemplarmente una variedad activa de movimiento entre escenas, recuerdos, ensueños, sueños y destrucciones, la cual me permitirá cercar el impulso y el movimiento que caracteriza a esta obra, y que, al mismo tiempo, son esenciales a la miseria o a la vivencia del horror. En la segunda, aunque está regida también por ese movimiento, hay un énfasis en las sensaciones de la miseria en la vivencia corporal.

"De la miseria" se abre con la formulación de la miseria en términos de una marcada tensión entre la esperanza y la desesperanza, tensión que será constante en *El Loco* y que está complejamente entramada. No podría existir una sin la otra, pues la angustia que produce la miseria genera las nuevas formas de ensueño, la fantasía, y son éstas las que a su vez hacen que se intensifique la miseria, que produce la desesperanza y ocasiona el desprecio, el horror a la humanidad y el asco por la vida, y, finalmente, llevan a la exclusión. Con la esperanza aparecen identificadas todas las elaboraciones de la fantasía y las formas del ensueño, y con la desesperanza, la miseria y el desprecio:

> La miseria con todo ese cortejo de angustias al principio propulsa una fuerte

> ideación: la fantasía nos eleva a los más fúlgidos mirajes: surgen creaciones, descubrimientos é inventos; el arte y la ciencia nos embriagan con sus más venturosas promisiones y como consecuencia la esperanza allega nuevas formas de ensueño.
>
> Entretanto la miseria se intensifica, se debilita la energía, el corazón se adolore, la desesperanza impera, huye la juventud y el cerebro se bestializa en medio mismo de la conciencia que aun sobrevive en lucidez, para mayor tormento (I: 213).

El dolor humano es el eje sobre el que funciona la miseria, y el dolor es el lugar donde adviene el sujeto, y se separa del caos, es un límite incandescente, insoportable entre el adentro y el afuera, entre el yo y el otro (Kristeva 1988). *El Loco* es un texto que transita esa frontera, dramáticamente, configurando una y otra vez las zonas de contacto, cuyo efecto se proyecta hacia la relación que establece con el lector.

La relación entre la interioridad y la exterioridad puede explicarse, en términos del psicoanálisis, como la relación del yo con su objeto. Si bien éste se opone al yo —porque es el otro—, tiene la virtud de equilibrarlo en la trama frágil de un deseo de sentido, que lo homologa infinitamente a él, hace posible la continuidad entre el yo y el otro, entre el adentro y el afuera. Y es precisamente esa fragilidad la que define al "yo". Ahora bien, la ausencia de objeto —de un otro igual— convierte radicalmente al yo en un excluido, y lo pone a merced de su superyo, el amo, amenaza permanente del exterior, del afuera, que atrae al yo hacia el abismo donde el sentido se hunde. Para Kristeva, éste es el lugar de la abyección: "Un sujeto invadido por lo abyecto —esa violenta y oscura rebeldía del ser contra aquello que lo amenaza y que viene de afuera— no tiene objeto definible" (1988: 29).

El personaje, el loco, es un excluido que tiene que soportar el desprecio de la sociedad, pues en las demandas de ésta y en sus valores establecidos, en última instancia, es donde encarna esa fuerza exterior, esa amenaza de afuera que lo lanza al lugar de la abyección. Exclusión y pérdida de sentido, la lucha del loco, su escritura, se realiza en ese margen peligroso: la voz que discurre se tensa entre la posibilidad de un lector, un igual que lo redime de la exclusión y esa fuerza exterior que lo amenaza. En "De la miseria" es posible seguir ese movimiento y los intentos de conjurar la amenaza, pues se trata de una secuencia articulada por un discurso que, apoyado en una voz que discurre —apelando continuamente al lector—, parte de la elección del arte, del ideal, como un "dilema sencillo y fatal" con el que este sujeto desafía a la sociedad para, subsecuentemente y en este orden, reflexionar sobre

la experiencia de la escritura, enfrentarse con el impulso suicida, el valor de los padres, la vergüenza, la impotencia, la culpa y el miedo. Y en un movimiento de retorno se extasía ante las distintas formas de belleza e intenta producirlas él mismo desde esas vivencias del horror y la destrucción, sintiendo la imposibilidad del pasaje entre la idea y la forma, pero apoyándose en la capacidad de forjar ensueños y recuerdos. Para terminar en una caminata tranquila, en la que se neutraliza la amenaza y se logra un equilibro entre el adentro y el afuera, por efecto de una "serena dejación".

Este hilo reflexivo está intervenido —comentado, complementado, densificado— por una serie de escenas, sueños, recuerdos, alucinaciones, diálogos y poemas de los que el protagonista entra y sale, tanto a través de los sentidos —la vista y el oído—, como de la memoria o la pérdida del sentido, en el caso de los sueños y las alucinaciones. Ese movimiento de entradas y salidas vuelve a poner en primer plano una existencia sobre el límite entre la interioridad y la exterioridad de ese yo que sostiene el discurso, límite que irá cambiando de consistencia para, ocasionalmente, disolverse.

La sensación primera de la lectura de este fragmento y varias relecturas me llevan a proponer que esta escritura presenta un recorrido circular, mas precisamente, elíptico, pero en espiral, sobre el que se realiza una cadencia entre un movimiento de ida y otro de retorno, que a la vez traduce una tensión entre un acercarse y un alejarse del centro vacío que actúa como imán del movimiento. Para hacer explícita, o para mostrar, esta apreciación voy a postular, arbitrariamente, una división del fragmento "De la miseria" (I: 213-274) en siete partes o salidas, partiendo de que el centro es la escena de la autodestrucción. Mi propósito es intentar cercar engarces y disyunciones entre cada una de estas partes, pues en estos cambios o movimientos actúa un impulso semejante al de la respiración y que, como tal con su cadencia, define la vitalidad de esta escritura. Puedo decir que las tres primeras partes o salidas, marcadas por la inocencia, van hacia ese centro: la autodestrucción; mientras que las tres últimas hacen el camino de retorno reelaborando las anteriores.

Cada una de estas partes puede tener más de una escena y la voy a caracterizar con un título que define el recorrido, sostenido por esa voz que discurre y que impulsa el movimiento. Además del símil de la respiración, postulo que cada una de las partes es una "salida",

en alusión directa a las "aventuras" de Don Quijote, que se realizan también en tres salidas. Si el hidalgo sale a los campos manchegos, cargado de las imágenes de sus lecturas, para hacer justicia y vuelve ajusticiado por un mundo que no sabe de ellas, a reponerse; el loco sale herido, con su interior desgarrado a flor de piel, a integrarse en los albures de ese mundo sórdido de calles, tugurios y barranquerías de La Paz y sus alrededores, y vuelve a su habitación para escribir, para analizar esa existencia. Análisis que es uno de los fundamentales "cilicios" que atormentan al personaje: "el análisis sólo sirve de tortura", pero "requiere un severo y constante entrenarse"(I: 243).

1. Del sueño al ideal

La entrada a esta parte inicial se realiza a través de un sueño: "Anoche tuve un sueño infantilmente original" (I: 213). Aparece Cosmópolis, una ciudad ultramoderna con inmensos y suntuosos edificios —recuerdan las imágenes expresionistas de *Metrópolis* de Fritz Lang— que ha hecho real esa ambición de homogeneizar a los seres humanos, quienes no tienen asco de acabar en la letrina si se trata de buscar el oro. Mientras tanto el loco encuentra "nuestra ciudad Ideal" (I: 215), en la cual se disfruta de una gran variedad de formas artísticas. Como contrapunto interviene el diálogo de la voz que discurre con el lector respecto al "dilema sencillo y fatal" de la elección por el arte, y se inclina a sacrificar el bienestar material para realizar su obra, diálogo que se ve interrumpido por una visión, en la cual se desdobla el personaje para verse a sí mismo leyendo un libro, del que se ríe, al patea, para luego exclamar: "Qué loco, pobre hombre".

Este primer desdoblamiento pone en escena el rechazo y el desprecio sociales hacia la obra, hacia el ideal que se propone realizar, pero que se ha introyectado. Lo cual hace que la elección de realizar la obra, o de elegir el llamado del arte, signifique una rebeldía respecto de los valores de fortuna y riqueza que postula la sociedad. La imagen del sueño, donde la gente por el oro y la fortuna va a la letrina, tiene su reverso en el escritor que cae en la miseria, se ve pateado, expulsado y despreciado como su obra. La sociedad y sus valores conforman esa mirada externa, el amo, contra el que surge la rebeldía que constituye la elección por el arte es una. Desde esa instancia social es de donde emerge el desprecio por su obra, que luego se internaliza. Este inventarse en un gesto de rebeldía desde la miseria es el que caracteriza la "secreta rebelión de la indigencia" (II: 881) que, aunque es un rasgo propio y característico del abyecto, pues ahonda ese corte fatal

e insalvable entre el afuera que agrede y el adentro que se rebela al mantener al sujeto excluido, lleva también en germen la posibilidad de subvertir esa relación al elegir el arte, al sustituir al amo exterior por un ideal que lo une a sus iguales.

2. Del horror a lo sublime

Si arriba se han conformado las dos escenas a través del sueño y de una visión, esta vez la salida es de la mirada a través del vitral: "Dejando que las horas huyan vago apoyado en el vitral, fumando un cigarrillo a la vez que me divierto con el tráfico dominguero" (I: 218). La escena que se observa va a ser calificada como algo "sagrado y sublime": la buñuelera concentrada en su labor, la paralítica haciendo grandes esfuerzos para llevarse a la boca el buñuelo y los muchachos, "inocentemente trágicos", burlándose de la situación. Si bien se puede decir que aquí la miseria está fuera del loco: "miserable lacería del infortunio ante la expectación gozosamente diabólica y burlona de la muchachada del hampa no menos miserable" (I: 219); el efecto que produce en él es de "horror y respeto", y la mirada de cólera que le dirige la paralítica le despierta "la hiel asesina". La situación ha dejado de ser exterior y asimétrica para igualar, para juntar, en la miseria y en el horror, al loco —que observaba y describía desde afuera y con cierta ventaja que le daba la distancia— con los otros personajes. Borda, de esta manera, se apropia del mundo marginal donde ha elegido vivir, se iguala en el horror y el dolor que allí rige y los comparte, es parte de ese mundo, aunque pueda contemplarlo, observarlo y hasta analizarlo, a partir de la escritura.

3. De la escritura a la apropiación del instante

Esta es, en apariencia, la salida más convencional, pues implica un desplazamiento en el espacio: "Después de vestirme salí, cerré la puerta y a modo de sonámbulo descendí la escalera" (I: 220), para caminar por la ciudad, observar a los personajes en plena actividad: animales, cargadores, chicuelos, un intelectual, el guarda y la indiecita, señoras. Después están el salir de la población, escribir en la altura su diario y regresar a La Paz en el crepúsculo. El recorrido de esta continuidad produce un perfecto efecto de verosimilitud por el tono de objetividad y la ilación en tiempo y espacio, artificio que es inmediatamente desarmado con la misma idea de escritura: "Y me da rabia pensar el afán con que he hilvanado mis recuerdos dispersos, *simulando* los sucesos de un día, todo por sepultar esta maldita tristeza

sin por qué, que me asesina" (I: 229; mi subrayado).

Este "simular" y el confrontar el desplazamiento espacial con los "espacios inmensurables" en los que se agita su espíritu, ponen en entredicho la verosimilitud que se puede lograr con la escritura en ese desplazamiento lineal que la caracteriza. Sin embargo, el artificio persiste, e inmediatamente después se remarcará la continuidad temporal, quedando ese "día" identificado como sábado. El "Domingo" a la "Medianoche", con esta doble marca de tiempo, se muestra a Eudoro y Eliseo que "mirando el vacío y oyendo el misterio" perciben a "los abuelitos" muertos, defraudando así la linealidad del tiempo y del espacio, o esa irrecuperabilidad, para realizar un corte y forjar un instante de marcada densidad. Luego en "Lunes", "El alba", "Atardecer" y "Anochecer", el personaje realiza otra salida en la que tiempo y espacio irrumpen en la forma de una tempestad que lo ayuda a "caer . . . en el soplo del frío interior", para que a su llegada a La Paz, salvado por unos aymaras, despierte en la asistencia pública. El "Martes" al "Medio día" lo encuentra "soñando . . . una existencia *fuera del tiempo*".

El juego está centrado en la tensión entre un tiempo lineal irrecuperable, o una escritura como deudora del tiempo que actúa al modo de Cronos que se come a sus hijos, y esa otra densidad que abarca tanto el pasado, el deseo como las vivencias plenas. En el instante como vivencia, como densidad concentrada, radicaría, en verdad, la única manera de apropiarse y dar cuenta del enigma del tiempo, aunque sin resolverlo, pues se contraviene a su calidad de flujo. Se cierra el juego con una alucinación que surge del meditar en ese desplazamiento de la escritura sobre el papel y contra la aporía de la comprensión del tiempo. La alucinación hace aparecer a la "Lógica", encarnada en las "horas fecundas" del escritor, como esos "seres alados y diminutos" que atribuyen "toda floración" al "aroma y la belleza de los antepasados". Esta postulación del pasado, o de los antepasados, en las virtudes de la escritura queda, en última instancia, respaldada por la "Lógica" que da voz a las "horas fecundas", las cuales se contraponen a las "horas muertas" que son los restos del impulso que lleva al loco a quemar sus escritos y sus pinturas, y surgen desde el humo de ese fuego para aguijonearlo, para llevarse el pasado y "vengarse" de él.

La rebeldía del loco, que se quiere demoledor, emerge de estas "horas muertas", mientras que sus "horas fecundas" son la constatación de dos evidencias que resumen su estar vivo: la de ser hijo de

padres, aunque sean desconocidos, sangre de su sangre, y por ellos estar ligado al pasado, que lo hace posible pero del que necesita vengarse; y la de saber que el "hábito de la escritura" es el que "liga su sangre al mundo". Su obra, resultado de este hábito es la consecuencia de su estar vivo, pero la fuerza primordial para realizar algo nuevo, para crear, radica en poder hacer el corte, poder vengarse, esto es el impulso destructivo, el de sus "horas muertas".

4. De la autodestrucción —exilio y tortura— a la risa

Este como episodio central de "De la miseria" es una salida primordial hacia el interior, punto cúlmine que inicia el movimiento de retorno. La escritura ingresa a este espacio íntimo de la siguiente manera: "Cerré bien la puerta. Y en un arranque heroico y con la tranquilidad de un cadáver, encendí la hoguera" (I: 233). Primero la duda y luego la destrucción: quemar la obra, quemar "todo el trabajo de mis días", y perder el sentido por el humo y el fuego, sin dejar de admirar, con los trazos del pintor, la acción y la belleza del fuego, de la fuerza destructiva, de la que salen a vengarse las "horas muertas" para suscitar el remordimiento y herirlo. Esta intimidad tiene como contrapunto, o es contrapuesta y complementada, con otra dinámica entre exterior e interior, escena "inocente" que se da entre un chicuelo, que sale al abrirse una puerta, y con el organillo que "chilla" unas armonías prenatales, torturando así a un perro encerrado en otra habitación que "ladra lastimero" ante esa musiquilla. El perro adentro y el niño afuera, las armonías prenatales afuera y el ladrido adentro, son parte de una misma cosa: ese límite, umbral incandescente, margen peligroso y oscuro que une y separa, que pone en evidencia la tortura que implica el exilio, esa tensión interna determinada siempre por algo vivido como exterioridad, de la que se hace urgente e imposible escapar, pero que explota en la autodestrucción. Otro contrapunto son las meditaciones sobre el optimismo y el sueño con la llegada de la fortuna —formas, habíamos dicho, ligadas a la esperanza— que ponen de relieve el desprecio por la gloria y la fortuna como lo repugnante a su mismo ideal y, sobre todo, el reconocimiento de la miseria como lo propio.

De estas torsiones surge la necesidad de acabar con la causa del daño, el yo, como el impulso suicida a través de una voz: "¡mátate oh floración carnal del mal!" (I: 239). Callejón sin salida, punto de no retorno, ante el cual sólo la risa, como espíritu demoníaco que maldice la vida, puede reconducir una meditación sobre el amor hacia el

problema de la belleza.

Este episodio central congrega así las tres principales tensiones que definen esta escritura. La tensión entre el exterior y el interior, que está en la base del impulso; la que se da entre destrucción y creación es el ligar la sangre al mundo, que fundamenta la energía instrumental; y, finalmente, la de los cilicios y la tortura, en cuanto hacen evidente la necesidad y el deseo frente a la gloria y a la fortuna, crean así el vacío: "Así, pues, mi canto deberá ser amargo, como el pan que masco"(I: 242).

5. Del peso del padre —culpa y abyección— a la esencia de la fuerza

Con este impulso se inicia el movimiento de retorno para retomar primero la relación de la escritura con los antepasados, luego el hacer conciencia de los ensueños y finalmente la escritura como distancia. La superposición de dos escenas opera un cambio de conceptos en el personaje. Tanto la primera, un recuerdo de "cuando yo era muchacho todavía, y mis conceptos acerca de los seres, las cosas y las fuerzas estaba muy a flor del instante", como la segunda, a la "hora en que regresaba a casa, rebozando alegría interior, satisfecho de haberme serenado en el campo durante el día", muestran a un viejo llorando, y sólo en la segunda el hombre explicita que está llorando a sus padres. El personaje entonces, conmovido, abandona la suposición de "que las gentes quedaban a modo de guías únicos hacia lo ignorado", olvidando a sus padres con el tiempo, para comprender "la inmensidad inmortal de los padres" como una revelación de la "sinrazón" (I: 245), que se evidencia en el dolor que produce la culpa. Ante tal revelación, el loco se denomina, una vez más, "el expósito", pero las preguntas que antes lo habían perseguido respecto al abandono y a la circunstancia de su origen —"¿Cómo deberé considerar a mi madre, yo que llevo en espíritu y materia el estigma del abortivo?" (I: 163) o "¿acaso yo, el expósito, soy simplemente la víctima de una venganza?" (I: 183)— se resuelven en una declaración: "Y desde aquella hora, a pesar de mi destino, yo, el expósito, venero religiosamente a los progenitores, por la sacrosanta imagen que guardan ellos de los suyos" (I: 245).

La culpa liga los orígenes. El origen de abandono, desamor y desconocimiento, es la marca, el estigma, que lo tortura desatando los sentimientos de miedo y vergüenza. Si bien las enfermedades "que son, por decirlo así, nuestros mayores males, tienen de bueno que no

avergüenzan a nadie" (I: 245), las enfermedades con presencia fuerte en el texto, la viruela y la icteria, tienen que ver con la mancha, la mancha que sí avergüenza como el estigma del abortivo.

En estos términos queda planteado como problema el tema de la filiación, central y definitorio en la obra de Borda, pues constituye una de las indagaciones más importantes y obsesivas de esta escritura, que no se resuelve sino en el aborrecimiento y el horror ante el origen abyecto, así como en la ejecución de su revancha: "La revancha del individuo se opera en sus días, —setenta u ochenta años" (I: 245), que es a la vez la expiación de la culpa con la proyección hacia el futuro de la obra del demoledor, que configura una descendencia capaz de vengar la maldición que cae sobre el personaje-narrador (I: 27). Así, por extensión, resulta también tema de la filiación, en la escritura, la cita como remisión al padre "consagrado", de otra manera, aunque siempre está como origen, es oscura e imposible de determinar: "Pero, ¿qué millón de veces no estaremos, como nuestras, repitiendo en el mundo las mismas cosas notables y ocultas, sólo porque proceden de gente que no está consagrada por la admiración de los hombres" (I: 245).

La oscuridad, el origen y la culpa se entraman. Quizás la mayor maldición ligada a la filiación es la de la culpa que, aquí, se relaciona, con el "trabajo forzado" y así se inscribe en una exégesis bíblica —Adán expulsado del paraíso es condenado a vivir del sudor de su frente—. Esta idea emerge en el texto como una "idea intrusa" que encarna en un recuerdo de juventud: el trabajo esforzado, mal pagado y censurado en la redacción de periódicos, permite postular la necesidad de "un demoledor", y verlo como un desvirtuar el cerebro en el sueño del redactor en cuanto sueña con su cerebro cual "tungsteno puro"[3]. La culpa, marcada en el origen, se inscribe, entonces, en un destino humano oscuro que el loco habrá de asumir para redimir con su obra, en la que subyace el ideal: "El trabajo por el trabajo no es todo; hay más: el trabajo por el perfeccionamiento, por la sed de saber más y más. Terrible cosa".

El loco siente el miedo y la humillación ante las miradas de asco y desprecio que recibe —mal vestido y con sus "zapatos polvorientos

[3] El tungsteno es un mineral que se extrae con el estaño, base de la riqueza en la economía del país durante este siglo. Por esta yuxtaposición el tungsteno era considerado la escoria del estaño.

y malolientes"— de parte de los que "iban lujosamente trajeados los indígenas, los blancos, los negros y los mestizos" en una fiesta en la esquina de la iglesia de San Agustín. De este temor y humillación que lo laceran, el personaje se impone gracias al impulso de "la esencia de la fuerza", a través de una visión de desdoblamiento: él y el autómata, el uno inconsciente y contradictorio y el otro perfecto en el cumplimiento de todas las expectativas de la sociedad. En la visión ambos se enfrentan y se estrangulan el uno al otro, la autopsia muestra en el maniquí una maquinaria con discos donde está grabado todo su conocimiento y en el loco "el cerebro y el corazón consumidos" por el uso. De esta lucha queda en tensión una pregunta: ¿cuál es realmente el lugar de la abyección?

6. De la conciencia del horror a forjar los recuerdos

De tres recuerdos, escenas o ensoñaciones indistintamente que están relacionados con la pobreza, la belleza y el origen abyecto consta esta sección. La reflexión recae precisamente en esa indistinción entre recuerdo, fantasía, ensueño y realidad. La vergüenza que sufre el miserable al estrenar ropa nueva trae a cuento la cita de Bossuet: "la pobreza tiene de común con el vicio el hacernos avergonzar, como si ser pobre equivaliese a ser criminal" (I: 245) y la ensoñación en la que "un loco o algo así" (I: 259) monologa frente a un maniquí sobre el desnudarse, y la conciencia se intercala con la conciencia de ser uno mismo el que forja esas escenas: "Y la otra escena, era de este modo, escena que no era ni ensueño ni realidad, ya que poco a poco la fui forjando conscientemente" (I: 260).

Esta virtud o posibilidad de forjar las ensoñaciones en la que, parece, se apoya el proceso de conocimiento del loco, lleva a la reflexión sobre los intentos y la imposibilidad de darle forma a la idea que lucha por manifestarse. En un paisaje bucólico aparecen una centena de hermosas mujeres, como varias revelaciones del enigma de la mujer y de la belleza, "!Qué fuerza tan tremenda la de la belleza, con ser tan nada!" (I: 261). Así el loco vive y sufre la conciencia de la conciencia entre escenas forjadas, entre "torsiones y contorsiones", para constatar la imposibilidad de poder hallar la forma para esa idea que lo tortura y se define como "la sugerencia informe retorciéndose por adquirir su forma en el pensamiento" (I: 261). Que también el forjar radica en esquivar, evadir o recuperar

la conciencia del origen abyecto que finalmente se vislumbra con las imágenes del viejo, que "creía mi padre", de la inclusa "aquella mole enorme y sombría" y de las "Madrecitas"'; de las cuales se podrá escapar, sólo momentáneamente, gracias a la reminiscencia de un nombre, el de Luz de Luna.

Pero esta escena, aquí solamente vislumbrada —será explicitada en la otra sección "La miseria" del tomo dos, con las sensaciones corporales, bajo el título de "La Icteria"—, no sólo da cuenta del origen abyecto, sino también, y fundamentalmente, de ese tortuoso e imposible tránsito de la idea a la forma (el resultado, un hijo del aborto; la escritura del impulso).

7. De la distancia a la escritura

En esta última sección se puede distinguir aquello sobre lo que las anteriores han insistido con relación a la conciencia y las ensoñaciones, en lo que significa la conciencia articulada a la dejación, en el camino de encontrar la forma para esa idea que atormenta: "Sin idea alguna salí a pasear. Iba indistintamente por donde el impulso me llevaba. Iba mirándolo todo, se puede decir que casi sin mirar y sin que nada me interesase" (I: 265).

En ese estado, el personaje camina siguiendo y escuchando a dos jóvenes que hablan con un tercero que les presenta sus escritos para un número especial, ellos los comentan y critican, cuando entre pensamientos filosóficos surge la relación del tedio con la revelación del origen. Se puede ver entonces al loco proyectado en ese tercer joven, pues entre uno y otro escrito que él presenta y los otros descartan, recuerda a la inclusa y a las madrecitas, pero al mismo tiempo está distante. Si bien está la conciencia del loco como narrador, de la escritura también está la distancia, pues el loco mira y se mira desde afuera logrando ese equilibrio entre el adentro y el afuera, por efecto de una "serena dejación". Punto neutro al que se llega por la escritura y que permite volver a iniciar el movimiento circular.

3. Una discreta desorganización difusa

Rosario Rodríguez

Borda sintió el canto de las sirenas de la escritura y de la ficción:

> Hay una fuerza misteriosa que me impulsa a escribir estas líneas en períodos breves y no sé lo que diré; pues no se me ocurre cosa alguna.
>
> Y estoy así, indeciso, temblando al sostener el lápiz sobre el papel, ebrio de olvido e incomprensiones, cual suele estar el alma en el sordo rumor de las ponderosas y enormes rotaciones de las masas de sombra en el insomnio (1966 III: 1343).

Empero, ha percibido ese canto, de manera similar a lo que ocurre con el canto mitológico de las sirenas, como un algo imperfecto, al que le falta algo: "pues no se me ocurre cosa alguna"; pero dotado de una fuerza (la fuerza del misterio que atrae y asusta a la vez). ¿Cómo encara este texto esta aporía?, y, simultáneamente, ¿qué desafíos para su lectura plantea este libro inclasificable de acuerdo a parámetros tradicionales?

Trataremos de interrogar y de activar las estrategias narrativas que trabajan en la obra de Arturo Borda buscando captar al mismo tiempo sus articulaciones, para hacer que "la lectura sea el gesto de la escritura puesta en juego por esos textos" (Sollers). En el sentido propuesto por el proyecto, buscaremos, pues, ceder la iniciativa al texto.

Un gesto primero, y creemos fundamental, de la escritura bordiana consiste en la anulación casi inmediata de lo que en principio se plantea. En palabras de Blanca Wiethüchter, "toda la obra es un no", de ahí lo de demoledor. Pero, ¿a qué dice no *El Loco*? ¿Qué es lo que *El Loco* busca demoler?

> Esto es lo que hoy anoto en mi diario.
>
> Y a propósito. Se me ocurre preguntarme ¿por qué hago mi diario si he perdido toda esperanza?
>
> Francamente no sé qué decir, porque seguir escribiendo sin más que dejar correr el lápiz al dictado de lo que se me ocurre, por cierto que tendría gracia, y mucha, como todas las cosas (I: 279).

Se plantea pues *El Loco* como la escritura de un diario, pero no se respeta la esclavitud que este hecho supone con relación al calendario, ni la exigencia de escribir el acontecer de los días comunes, de lo cotidiano, puesto que nada puede ser más distante a la circunstancia cotidiana que la marcha inquieta, sin rumbos ni límites de la escritura de *El Loco*. Porque además la forma diario obliga a una unidad en torno al autor de un diario y por tanto al yo narrativo que escribe el diario.

En contracorriente a esta última exigencia, *El Loco* va articulando una serie compleja de tensiones en torno a los pronombres que tiende a disgregar (desunir las partes integrantes de una cosa, apartar, separar). La imagen de identidad unitaria y totalizadora que podría subyacer tras los diferentes pronombres (yo/tú/él/ella). Esta tensión se marca particularmente en el caso del yo narrativo, pero no sólo en él.

Así, "Zona de amor. La golondrina" escenifica y teatraliza la posibilidad de multiplicación de sujetos tras los pronombres él/ella. Ella, que comienza firmando Luz de Luna, nombre con el que la había llamado su amante (Él) a quien desconoce y tras cuyo develamiento anda, decide firmar, después de la tercera carta a Saúl Katari, como Ella, apelativo que también aparece en una de las cartas del amante anónimo:

> Y se estremeció el orbe,
> Entonces,
> ¡oh **mi Ella!**
> desde aquella lejanía espectral
> te grité:
> -¡Mi alma te ama!

Tras este ella se subraya la presencia de la amada por el posesivo "mi", empero "ella" podría remitir a "La miseria", como en la página 453, la "Rosa hermosa" del socialismo, o cualquier otra.

Con estos juegos que explicitan el vaciamiento de una identidad unitaria en los pronombres, Borda se adelanta —por ejemplo— al interesante trabajo que sobre los pronombres hace Carlos Fuentes en *La muerte de Artemio Cruz*, quien presenta su novela como un diálogo de espejos que va dando ocasión gradualmente a enriquecer la experiencia del hombre, a explicar sus cambios, sus contradicciones, a través de la multiplicación en los diferentes pronombres de distintos aspectos del "ser" del personaje central. En Borda, en cambio, a través de este modo de operar con los pronombres, se abre un espacio de extrañamiento de unidades identitarias unidireccionales y totalizadoras. Así, las identidades se multiplican, se fragmentan, se disgregan conformando un yo (tanto individual como social) difuso, imposible de ser atrapado en una unidad en la escritura o en la voz de un solo yo. Pero más allá aún, cuando en *El Loco* se emplea la imagen del espejo, se vacía a éste de su capacidad de reflejar una imagen de una presencia deseada: "Y no es Helionoto ni Luz de Luna la sombra que pasa ante mis ojos

como sombra meditabunda en la penumbra del fondo sin fondo de los espejos" (III: 1346).

Al final, el pretendido diálogo se evidencia como soliloquio (III: 1348), impidiendo que la figura del espejo "sirva" para permear la presencia de ese alguien que viabilizaría el diálogo con el loco, aunque él siente una voz que lo llama: "¿Loco! ¿Loco..." (III: 1347). "No tengo ni el supremo orgullo de sacrificar mi nombre, ya que no tengo nombre, porque... LOCO... ! no es un nombre" (I: 278).

Ese yo narrativo, que intratextualmente suele identificarse con ese alguien denominado el loco, crea en su entorno una red difusa que parece por un lado duplicar y multiplicar la imagen (¿figura?) del loco en diferentes personajes de la obra. Así, entre muchos otros, Armando Espada, identificado como vecino del yo principal, dice: "Yo lo sé, amigos míos, que porque vocifero estas verdades, agitando mis guiñapos para salvar al pueblo, abriéndole los ojos y las orejas para lo sucesivo, me llaman loco (III: 1174). O, el "Hombre primero" de una de las escenificaciones del tomo III, exclama: "A mí por haber tomado la defensa proletaria y por la salvación de la institucionalidad misma, resulta que **El Burro**, **La Reforma**, **la Verdad** y **La República**, me han amenazado, diciendo que *soy un loco* y que deben matarme como a perro (III: 1262-63; mi subrayado).

Entonces, los locos son varios. Y ese difusionismo de locos además se consigue en la activación de recursos más ligeros como, por ejemplo, a través de variaciones del refranero popular: "**que sabe más el loco en su casa que el cuerdo en la ajena**" (III: 1317) o por medio de chistes.

Y sobre sí mismo dice el loco, por ejemplo:

> ...que me hacían imaginar las cosas más espeluznantes e inauditas. Claro que yo no soy todavía tal *loco* ni bobo para desperdiciar impunemente esos extraños imaginares; pues yo me ponía a escribir, procurando con toda mi voluntad ordenar esas fantasmagorías . . . En cambio mi cabeza quedaba en un estado de constante somnolencia meditando en cosas difusas, vagas, lejanas. De ahí posiblemente que las gentes crean *que soy un loco*, idiota, pensador o borrachín (III: 1310; mi subrayado).

Y a la inversa, el loco a las gentes: "¡Huíd; soy el loco!" (III: 1344).

Pero en distintas "escenificaciones" de la obra, ese loco se nombra a veces bajo el pronombre yo y a ese 'yo' otra voz lo menta como

loco. "Mira Loco", "Pobre Loco"... (III: 1378-1379). En otras escenificaciones, en cambio, se lo denomina directamente como el loco (III: 1380 y siguientes) y entonces la voz narrativa central que habla sobre el loco se refiere a él en tercera persona: "Y los días pasaban y el Loco andaba y andaba" (III: 1386).

Es esta explicitación del vaciamiento de trasfondo que conllevan los pronombres, la que permite que el yo unitario se devele como artificioso y que la obra *El Loco* logre estructurar un "loco" difuso que se salpica por todo el texto. En antagonismo, entre otras cosas, a lo que sucede en muchas obras de la literatura latinoamericana que han puesto un énfasis notable en la construcción de identidades fijas. En la obra de José María Arguedas, por ejemplo, podríamos encontrar un espacio totalmente distinto a éste, puesto que la obra del escritor peruano apunta a la formulación de un yo productor de sentidos en una sustancial búsqueda de una identidad.

El Loco logra, entonces, una ruptura con la tradición dominante en la literatura boliviana que privilegia la representación. Las estrategias narrativas de *El Loco* aquí vistas funcionan, pues, como maniobras antirepresentativas que van demoliendo esas representaciones a lo largo del texto. A partir a esta noción de identidad narrativa —ya planteada en este sentido en la formulación primera de nuestro proyecto— y a cómo opera *El Loco* frente a ella, se puede repensar una configuración distinta de la narrativa boliviana. Viendo la obra de Borda como un texto de ruptura que como tal permite re-mirar y revisitar aquellas obras de la literatura boliviana capaces de "anunciarla" y "continuarla". Y, además, en contraposición a obras que tienen la representación de la "realidad" en el centro de su mira.

En "Siempre", el poema que sirve de pórtico al poemario *Castalia bárbara* de Jaimes Freyre, la imagen básica se multiplica y fragmenta en diversas evocaciones a través de relaciones asociativas, operación que el poemario en su conjunto espeja pues cada uno de los poemas se constituye como una imagen-símbolo del mundo que el poemario en su conjunto evoca. Los poemas (I al XII) funcionan como metáforas del mundo de Odín. El lenguaje de la imagen así deconstruida, multiplicada, fragmentada lleva a la noción de que la realidad es ininteligible e inexpresable en su totalidad.

De manera semejante opera *El Loco* a través de esa multiplicación

y fragmentación que instaura al interior del sujeto textual yo/Loco que se multiplica y se fragmenta a través de relaciones asociativas, en una práctica poética que en un permanente juego de interrelación con el lector subraya la imposibilidad de la representación de algo que antecede "en existencia" (digamos) al texto.

En la activación de estrategias narrativas más puntuales (en el sentido de que se las pone a funcionar sólo en determinadas partes), *El Loco* también permite ver cómo el texto impugna la representación de un sujeto-autor: el tomo II se abre con una especie de "ejercicio de estilo" o una variación: Borda escribe sobre, encima, con base en la famosa novela de Emile Zola *Naná* (443-450). El relato re-escrito no hace ninguna alusión al autor, produciendo la re-escritura también y a este nivel un vaciamiento de la identidad autorial en la novela aludida, aunque su accionar deja claro que la experiencia recorrida aquí es la de la lectura sobre la obra del escritor francés.

Dialoga pues este espacio con el introductorio ("Advertencia importante" y "Parhelio"), donde se busca mostrar el texto como una ficcionalización de autor desconocido, mejor con dos posibles autores, un texto cuyo recorrido editorial de inicio y ficticiamente ya se ha vivido. Haciéndole un guiño al lector para desviar su lectura de la obra como documento biográfico y subrayando de paso las incoherencias que ese obrar podría despertar puesto que se enfrenta a una obra cuya ficcionalidad de principio se devela.

Forma pues parte de la poética que activa *El Loco* cara al lector, la idea de que todo en última instancia se reduce a re-escrituras en base a un original inexistente (encontramos también, por ejemplo, versiones o re-escrituras de las diferentes expediciones de Colón a América), y que si bien en cada momento está en juego una experiencia irreductible, cada escritura y cada lectura pone a su vez nuevamente en juego el múltiple trabajo de sentido que opera en los textos.

Porque, como dice Marcelo Villena: "la anonimia del narrador de *El Loco* figura pues lo esencial de lo obrado en torno a ese 'yo': una disolución de su unicidad que da paso a lo plural, una abolición de su individualidad que abre espacio a lo común". Desde este punto de vista, el devenir nadie y nada del loco responde, en el enunciado, a lo que en la enunciación ficticia de *El Loco* lograba el "Parhelio": así como no hay un "autor", sino varios o ninguno, tampoco el loco, ese

que dice "yo", remite a una identidad: es nadie o cualquiera que con *El Loco* diga "yo", pero tampoco. Llegada a este punto, la pesquisa no puede sino sospechar que la serie de anonadamientos se prolongue para terminar cuestionando, incluso, la obra de Borda. No otra cosa se sugiere cuando constatamos, en el texto, que la anonimia del loco es algo que comparten "autor" y obra. En efecto, la singular y a veces inquietante impresión que se insinúa cuando vemos al loco preguntarse sobre el nombre del libro que escribe, se instala definitivamente cuando el loco está a punto de concluir "que mejor sería que vaya sin título, porque no hay síntesis de un tal libro que es el absurdo, lo incomprensible, el todo, la nada... ¿Qué se yo! Quizás si lo mejor sería titularlo llanamente LIBRO..." (I: 278). Nada impide pues que, con *El Loco*, también nos quedemos anonadados: un loco llamado el loco quiere escribir un libro que se llamará libro.

El trabajo que actúa tras las estrategias narrativas de *El Loco*, persigue pues desdibujar el sometimiento del texto a una representación, un sujeto, un sentido, una verdad, en la medida en que bajo las categorías teológicas de sentido, de sujeto y de verdad se busca reprimir el enorme trabajo que opera bajo un texto creativo. La obra de Borda apunta pues a una economía ficcional diferente a la de aquellos textos que apuntan a la representación o expresión de un yo único y totalitario. Y opera a través de un gesto doble, uno constructivo y otro demoledor, poniendo en evidencia la actuación variable, plurilineal y productora de lo "real" del trabajo interactivo en la relación escritura/lectura.

Complementariamente, y a modo de refuerzo de la disolución del narrador, la obra se activa a través de una especie de válvulas narrativas puesto que es como si en cada nuevo espacio escritural se fueran estableciendo cortes decisivos entre los diferentes relatos, visiones, escenificaciones, alucinaciones, sueños, ensueños, divagaciones, soliloquios, que en general se marcan por el paso de la vigilia al sueño o viceversa y que marcan la escritura de *El Loco* como una escritura fragmentada.

Una historia de la literatura en Bolivia que responda a estas exigencias de *El Loco* no podrá sino disolver sus narradores y fragmentar su narración, si pretende recoger nuestra diversidad de escrituras. Y, además, no podrá sino admitir una también indefinida variedad de lecturas que activen y potencien la ambigüedad de esas escrituras.

Trabajando de esta manera, nuestra historia literaria no representaría nuestros sentidos, sino que los activaría a través de la propia escritura de la historia que estaría narrada por todos y que contaría un relato disperso y fragmentado de nuestras distintas perspectivas y posiciones. Una historia construida como una discreta desorganización difusa.

De esta suerte *El Loco*, remirado y re-expuesto en su accionar como escritura/lectura a través del famoso cuadro del pintor Arturo Borda *El yatiri*, se presenta como un preparar las hojas de coca y un lanzarlas para luego poder hacer la lectura de las mismas de acuerdo a cómo caigan, de acuerdo a cuáles personas entran o no en las preguntas que se formulan y de acuerdo a quiénes comparten con su mirada el accionar ritual del yatiri. Todo vuelve a comenzar en cada uno de esos gestos del brujo-sabio.

4. Las posibilidades de un conocer dolorosamente forjado

Omar Rocha

Me detengo en algunas páginas de *El Loco*, persiguiendo el gesto de la predestinación particular y dolorosa, a la que es "condenado" el personaje, y la actitud de asumir ese destino. Relectura mediante, se descubre en el "Prelibris", que ocupa tres páginas, el boceto de la gran "fazaña"[4] que se acerca. Los seis números romanos a los que hago referencia son los poderes del ímpetu hecho forma; anunciadores, a su vez, de todo un recorrido de conocimiento: "Ansiando escribir un libro infinito y eterno como la existencia". Ansia, deseo puro, ímpetu, escozor, pura sed de algo que no florece sino en el infinito. Luego, casi importunando esas ansias, aparece el ángel Temerón "hendiendo los éteres". Hender, atravesar, hacer una fisura, una hendidura al azur; así se configura el espacio de la bruma volátil del ensueño que predomina en *El Loco*. El ángel "avizora la inmensidad", hace un movimiento de cabeza en plena suspensión, se vuelve hacia la tierra y llama al loco usando los sonidos perfectos: "¡Phsit!, ¡Phsit! ¡Já, já, já, já!, No hay nada...". Aparece lo perverso de la risa de Temerón. No vio nada más allá de los éteres, sacó la cabeza y nada. El loco insiste igual, del

[4] No uso arbitrariamente esta palabra, buena parte del Tomo I puede leerse como "Las salidas del loco", al estilo quijotesco, pero con más ganas.

corazón le sale un hilillo de sangre que cae a la arena y lo transforma, todo él se va convirtiendo en un telescopio para ver la eternidad, cada parte del cuerpo sacrificado se transforma en una pieza del aparato que sirve para ver la inmensidad. Las ansias son ahora sus órbitas y las órbitas son las lentes del aparato: ″quedé con el ansia en las órbitas vacías″, contemplando la eternidad "como en sueño". Ese es el estado de su contemplación, el ensueño, no la tregua física, y luego el loco, toma nota de esa contemplación de siglo en siglo —se agacha me imagino—. Aparece el acto de escritura: esas anotaciones derivadas de su contemplación que ahora están al alcance de la mano. Desde ese lugar de la escritura, "la verdad se adivina simple".

El loco conversa después con Escintila Arkángela, la jefa de los ángeles, que aparece también hendiendo los éteres; tiene más autoridad que Temerón y dice: "No podrás [loco], si estás ligado á la tierra", si quieres me puedes imitar yo no "tuve . . . ninguna gratitud" —no estuve ligada a nada–, mis únicos guías fueron "mi instinto" y "mi fuerza". "¿Cuál es tu punto único de vista?", y el loco responde: "la eternidad". He aquí lo inaugural, se debe empezar de cero, nada de lo que ha habido sirve; el ideal, lo que no puede perderse de vista, lo que no es negociable, es la eternidad, "contemplar los orígenes y los fines, con la duda de todo lo que te permite conocer" —ojos (mirada), oídos (escucha), corazón (sentimiento), cerebro (pensamiento)—, rechazando —negando— toda pertenencia.

El personaje está preparado para partir "como sale la espada de una vaina". Esta es la imagen que representa la separación, el alma invisible se desprende, es algo diferente a lo que pasa con los hombres espejo y los hombres eco. Así parte el loco, viaja hendiendo los éteres. En el macrocosmos, al principio todo se le hace más inabarcable, más grande y a pesar de alcanzar cierta seguridad, dice ¡Basta! En el microcosmos todo se le hace abarcable, todo disminuye frente a él, se hace eterno, infinito, pero dice ¡Basta!

Luego de la contemplación inicial, aparece el loco a la sombra de un ciprés, conversa con Escintila Arkángela nuevamente, le advierte que "el espectáculo de los éteres" es sólo para "potencias eternas", que quedará en esa era boscosa, en el círculo máximo de sus actividades (las limitaciones de las almas son las limitaciones de los horizontes).

Desde entonces, el loco se entrega a la creación de un libro con "sangre del corazón y los retorcijones de cerebro", y lo ofrenda a toda juventud, a toda esperanza, a toda "rebeldía satánica y demoledora". El libro será como una llama en la que la chiquillada prenderá sus cigarrillos, el humo se confundirá con el éter y producirá un "rocío fecundo". Tal el designio asumido por el loco.

Posteriormente, dos escenas ilustran más claramente el trazo que le ha sido otorgado al loco desde un lugar éxtimo: en la primera intervienen el Espectro del Umbral, aquél al que se le habla al final de toda vida y aquel que conoce nítidamente el porvenir de toda existencia, y el Mago Helionoto, aquel que sabe, a través del Espectro, el llamado que el loco está predestinado a cumplir. Tales figuras æmago y fantasmaæ, dejando huella permanente, sin ninguna actitud vacilante y, más todavía, marcando el rasgo paterno que está totalmente ausente en el resto de su historia, le señalan el periplo:

> Tu vida será una perpetua angustia hasta tu liberación en la muerte. Tu corazón se consumirá en filtración de amor, reventando al fin hacia adentro a la acción del vacío. Tu existir será algo así como un reguero de ternura, de poesía, de dolor y consolación.
>
> El Espectro dijo que te vió avanzar desde el Orígen en el nimbo acardenalado del poeta y agregó que tu misión es cantar lo aun no trovado, es decir, el triunfo póstumo de la pasión de la ignorancia y de la impotencia del vencido. De modo que tu exotérico canto será disloque, crujido y rotura del lenguaje humano. No obstante, dice el Espectro, seducirá cual con la aurora o el orto del enigma revelado súbitamente al corazón (Borda 1966 I: 356).

Magia y fantasmagoría son dos de los atributos distintivos que configuran un "personaje" que tiene "grave y divino" destino que cumplir y del que no se puede escapar: debe partir audazmente y en soledad, que es de donde toma el hombre la fuerza invulnerable y donde el "mundo interior se multiplica infinitamente" y deberá hallar el don que la Tierra Madre le otorga (I: 360).

En la segunda escena intervienen Las Parcas, aquellas mujeres de los infiernos, dueñas de los hombres porque "tejen" el destino que les ha sido ordenado:

> Gira ligero, huso mío,
> alegre y zumbador
> y enovilla sin cesar,
> humo, lana, seda o niebla:
> el destino de este mortal inmortal (II: 537).

Como muchos de los personajes y diálogos que aparecen a lo largo de los tres tomos, éstos tienen una fuerte carga simbólica. Cloto es la que hace girar el huso que dará forma al tejido final que será el destino del loco. Laquesis es la que proporciona los materiales emanados del "aliento de los pulmones, humo lácteo, efluvio de los nervios y vaho de sangre . . . de aqueste insano". Atropos, la mayor, es la que vigila el trabajo de las hermanas a tiempo de mostrar el significado de cada uno de los materiales empleados en el tejido.

El tejido se va formando poco a poco, primero el origen de las densas brumas, el abortivo en el seno materno, el filicidio perpetuado en el interior de la matriz, la inclusa y la caridad a sueldo; luego la sonrisa del niño huérfano frente a los que sólo supieron de amor, honores y fortuna; luego la lucidez de la sinrazón, las horas de angustia, las tragedias del silencio, la soledad; pasan muy veloces las horas del amor, de la melancolía, de la ternura; después aparecen la miseria y el luto cuando el loco irrumpe con su canto sin forma, su poesía: himno al no sé qué, a la vana Luz de Luna, larga melancolía, ansia, dilación en inmensidades, armonía de voces, luz, color, amor; finalmente este canto de la magna Poesía sumerge a las Parcas en las delicias del misterioso ensueño. Los materiales de este tejido-destino son diversos: lana llena de limo, hilo impalpable, inodoro y sin color, seda del caos, seda del misterio con olor y hedor, cañocaso, áspero, negro y nauseabundo con salpicones de albura sin mácula, lana *bruna* llena de espinillos difícil de carmenar, celaje escarlata, grancé o púrpura.

Este será el destino del loco: buscar la flor odorífera de las almas, avanzar hacia el Canto de la Poesía y aromar los espíritus con su belleza. A diferencia de los que tienen la vida trazada hagan lo que hagan, él debe construir, instante tras instante, el propio destino, ésta la inversión y magnanimidad de su opción ética. Por eso la adopción inexcusable de la máxima que guía la ética estoica: *sustine et abstine*, *Aneku kai apeckhu,* soporta y abstente. Lo buscado está en la voluntad concentrada en sí; para ser libre se soporta la necesidad universal y se abstiene de lo que es contrario a esta necesidad. Al esfuerzo propio debe el hombre su perfección, su moralidad y su virtud. Antes de los estoicos[5], el bien

[5] Según Diógenes de Laercio y Séneca, el dios de los estoicos es el alma del mundo, y como inmanente en las cosas mismas que obran y se manifiestan, llegaron a divinizar el esfuerzo. No existe en el mundo más que la acción y la pasión. Así, la razón o la voluntad, luchando contra la pasión, constituye la virtud, que contiene el secreto del

y la moral se habían referido a objetos más o menos asequibles: lo deseable, lo inteligible, el ideal, y otros, y el estoicismo declara que la Moral radica, ante todo, en la personalidad dueña de sí, y que el bien reside principalmente en la voluntad. No hay más bien que la voluntad buena y el bien libremente ejecutado; todo lo demás es secundario:

> Recógete ahora joven, al retiro inmisericorde del **sustine y abstine** hasta que eclosione tu plétora de amor, de dolor y melancolía, lo que sublimará tu ánima absorta ya en los mirajes cosmogónicos. Entonces se hará la unidad de tu yo con la armonía del infinito (Borda 1966 I: 360).

Sustine y abstine, sentencia y lucha que guiarán al loco en su recorrido. No es el encuentro casual con un aforismo digno de mención, se trata de un encuentro dolorosamente forjado, la voluntad gobierna los ideales, las religiones, la mirada, todo el pensamiento está bajo el imperio del *sustine* y *abstine*, conocerse a sí mismo y al mundo, la fe que lo hace todo, la serenidad de los ojos que miran, en definitiva, los secretos del saber y del poder: "ver, oír y callar; querer y osar".

En *El Loco*, la vida misma está en juego. Entran a escena elecciones, decisiones, cultivos, rechazos, acciones prácticas, luchas interiores y exteriores. Laten preguntas que ponen en terrible lance la cabeza del "predestinado".

Algunas de estas "nerviosidades" no fueron totalmente ajenas a las preocupaciones de otros escritores bolivianos. Evoco como ejemplo el apenado artículo "Chaupi p'unchaipi tutayarka" de Carlos Medinaceli, cuya aflicción puede muy bien ser extendida o distendida a lo largo y ancho de esa maraña de libros que constituye la literatura escrita en nuestro país.

En efecto, la implacable frase "en medio día anocheció" puede expresar lo sucedido con muchas generaciones o simplemente con individualidades que algún momento de sus vidas estuvieron frente a preguntas y decisiones fundamentales respecto a la creación y a "ser" ¿escritores? (portaliras, bardos, literatos, artistas, creadores, poetas...) y respondieron con inconsistencia, con cierta imposibilidad de cultivar su reconcomio literario, retrocesos, en fin, caminos truncos. Es un

---

mundo. Dentro de esta concepción el hombre es para el estoico, antes que ciudadano, individuo vivo en la humanidad. Ver *Diccionario Enciclopédico* (1912).

problema que nos sitúa frente a cuestiones agrias, por supuesto; tiene que ver con la vida, los empleos, la responsabilidad asumida frente a un camino vislumbrado. La juventud boliviana no llega al libro, dice Medinaceli, revienta en un discurso, alumbra en un verso, promete mucho y luego "encalla en un empleo". Se burocratiza, se casa y se domestica, se da a la política o se enchola, o se da a la bebida y se degenera, o muere a edad temprana, o termina con un pistoletazo. "Aquí se truncó una esperanza", esta es la frase que completa el sentido del eclipse que preocupaba a Medinaceli y que veía como amenaza para la generación del 18, generación a la que él mismo pertenecía y que surge bajo su batuta autodenominándose "bárbara". Más allá del decadentismo que este "altísimo" de la literatura boliviana encuentra en sus afirmaciones y hallazgos, está presente una problemática siempre puntillante en la literatura boliviana y que pocos se atrevieron a enfrentar, posiblemente sólo alcanzaron a "ojearla" desde un lugar distante:

> Lo cierto es que muchos de los ateneístas fuimos premiados en un concurso convocado por el Círculo de Bellas Artes y, casi sin quererlo, aparecimos formando parte de la redacción de un diario que defendía las ideas y la política nacionalista del Gobierno. Y, cuando en 1930, se convocó a elecciones para diputados y senadores, casi todos, con muy pocas excepciones, resultamos incluidos en las candidaturas del Partido Nacionalista.
>
> Después. Después fue la caída del gobierno del presidente Hernando Siles y nuestra caída; cuando regresamos a La Paz, no tranquilizados los ánimos ni atemperados los odios, el "Ateneo de la Juventud" no pudo rehacer su vida, pues hasta su hogar le había sido arrebatado (Rodrigo 1973).

Jaime Saenz, al tentar una semblanza de Arturo Borda, fue quien supo atisbar su búsqueda y construcción, edificada en la fundición misma de vida y obra. Este "atisbar" destierra de inmediato la "fábula" del artista incomprendido o marginado. Que lo comprendieran o no, era secundario, él sabía que portaba la "realidad verdadera" y vio por conveniente resentirse con su medio. Para ser dueño y señor de su libertad tuvo que crearla y, por eso mismo, no fue algo que cayó del cielo, le costó mucho y sólo así su construcción tiene carácter de obra. Vivió al filo, como su copa, situada al borde inquietante de la mesa, como él mismo, colgado de un tranvía, tambaleándose pero sin caerse.

1. Descentramiento del yo

Cualquier manía que pretenda encontrar un conjunto feliz y armónico se ve cuestionada desde el principio. Se tiende a fraccionar

y a dividir *El Loco* en pequeños relatos, pequeños sueños, pequeños poemas, pequeñas anotaciones autobiográficas, pequeñas obras de teatro; cuando eso es responder a una lógica que se apoya en algo cerrado, en menudencias al alcance de la mano y listas para llevar como cualquier comida rápida. Partir de la idea de lo armónico es buscarle tres pies al gato. Y esta estructura particular de los tres tomos se parece a la desarmonía desde la cual se estructura el lugar desde el cual "habla" y "conoce" el personaje: contradicciones a cada paso, negaciones y afirmaciones, ir de un extremo a otro.

Obras como ésta, son aquellas que nos muestran el camino —porque ya lo han recorrido sin saberlo— de una totalidad y/o unidad, agraviadas, ofendidas. Amalgama de todas las contradicciones posibles, punto de confusión, textura rugosa. En fin, nada que se parezca a un terreno homogéneo, a una lisura palpable, a un dominio perverso de los sentidos dados y felices.

Desde cierta aproximación pareciera un mundo lleno de incoherencias: afirmaciones y negaciones, "ires y venires", posibles extremos ligados a relativismos indefensos. Desde otra mirada algo se constituye como posibilidad, algún otro ordenamiento se vislumbra. Construcción de un universo en el que el yo se desvanece como centro, como lugar de enunciación, como lugar de síntesis y seguridad, aparición de otras voces, "zonas", multiplicaciones infinitas; el punto solitario de determinación está desmadejado. Hay algo que sobrepasa y sobresale. *El Loco* duda de lo que sabe, del destino que debe cumplir; pone en duda el lugar desde donde hacerlo, así, el *locus* de enunciación es corredizo y complicadamente móvil: "Sí, por mucho que hago me resulta imposible expresar el sinnúmero de ideas y sentimientos en la actividad sutil del espíritu. Y qué aniquiladora la conciencia de la impotencia en el fondo mismo del yo. ¿Yo... ¡Já, já, já!" (I: 72).

"Es menester sacudir del alma la piojera del yo y así dilatarse en los éteres en completa dación" (III: 1433), no hay otra forma de dar paso al *Demoledor* que es quien consumará el mandato asumido. El yo es uno de los puntos de apoyo que se desvanece en el *espacio etéreo* que configura *El Loco*; "muerte de la conciencia" como se denomina uno de sus capítulos. Diferente al lugar mismo de enunciación y confianza en los que se ha sostenido la literatura boliviana durante mucho tiempo.

No es solamente el estallido que da lugar a varios yoes, ni la

epítome que éstos pueden lograr a partir de su sumatoria. Es la puesta en duda del conocimiento a través de una instancia unificadora y sintetizadora como el yo. No hay yo o yoes, la instancia es etérea y ese es el lugar de la ensoñación, confusión entre vigilia y sueño, una especie de suspensión insolidificada.

El conflicto pasa también por el nombrarse, por el nombre propio y el del libro que se está por entregar al mundo:

> Así. Después de pensar largamente acerca del libro, creo que mejor sería que vaya sin título, porque no hay la síntesis de un tal libro que es el absurdo, lo incomprensible, el todo, la nada ¿Qué sé yo! Quizá lo mejor sería titularlo llanamente LIBRO, ó en su defecto EXTASIS o DELIRIOS.
>
> . . .
>
> No; vé, libro mío, en el raudal de mis lágrimas y mis cóleras: anda cual yo vine al mundo, sin nombre, sin abrigo, palpitando sin embargo del abortivo, cuando como tú fuí todo inocencia a la vez que la infamante delación de mis autores. Vete así; no tengo nombre que legarte. Esta es mi herencia; tuya es.
>
> Toda mi alma se va contigo; y es mi destino que ella misma se ahonde en la desesperación y el misterio.
>
> No tengo ni el supremo orgullo de sacrificar mi nombre, ya que no tengo nombre, porque... LOCO...! no es un nombre (I: 278).

Envés de la síntesis yoica y racional, otro sitio del conocer y por eso, surgimiento de un sujeto que habla allí donde el yo ya no es protagonista como instancia de conocimiento.

La locura de *El Loco* está dada por un doble movimiento. En primer lugar, la creación se ha distanciado del autor; no se superpone con éste. Vive su vida con independencia de lo creado, supera la esclavitud de su propia creación. Y en segundo lugar, un retorno de lo creado que invade en sentido inverso al creador, desgarrando el yo para transformarlo en sujeto de conocimiento poético como experiencia instantánea y dolorosa; no hay otra posibilidad de fusión entre vida y obra. Quedarse en el primer movimiento sería pensar que Borda se hace el loco, asumir un segundo movimiento sería plantear que "no se hace loco el que quiere".

Posiblemente esto se relacione con el ocultamiento de ser del que habla Eduardo Nogales (1998), una interiorización del "estar" en las palabras, aunque el precio sea caro. Esta experiencia hace que *El Loco* plantee la duda como posibilidad, duda y negación del él mismo y del mundo. Ecritura del "No sé qué", claramente diferenciable del

"sí sé qué": saber nombrar, saber hacer, conocer. *Estado de conjetura*, se quema lo que se ha escrito, se niega constantemente lo hecho, lo avanzado. Se titubea ante el lugar del despertar, "estoy en mi cama. Eso es indudable" (I: 282). Afirmación que lleva en sí misma la dubitación. En palabras del doctor que representa a la razón:

> La verdad es que ya no sé qué ni cómo he de creerte: tan pronto afirmas como niegas la misma cosa. Me haces daño, porque paréceme que me contagias tu desorbitación que también parece adrede: dijérase que a veces hablas con mi pensamiento, el cual de pronto lo comprendo claramente en sí y en relación con sus causas, cuanto que luego me envuelvo en un torbellino de incongruencias malsanas (I: 322).

Desconfianza en el saber absoluto del Otro, en el catálogo de catálogos, y en el perverso "todo ya está dicho", oposición envalentonada que se enfrenta a lo infernal de la biblioteca de Babel y por eso a la página en blanco, al absoluto y paralizador hexágono de seis anaqueles donde lo escrito ya fue escrito antes, irreverencia, aparentemente paradojal, a la nada sin rasguño. La sazón[6] que Arturo Borda propone con *El Loco* —sal y pimienta— es una puesta en funcionamiento del desconocimiento, "en el secreto está la fuerza".

2. Floración carnal de la inmensidad

Es cierto que Arturo Borda no va a ser inmortal[7] por haber sido un gran "narrador"; posiblemente lo sea porque su obra escrita no tuvo argumento, no respondió a un género concreto y escapó a cualquier alicate o herramienta parecida. Preocupado por un libro grande e inmortal como la existencia, Arturo Borda convive con torrentes, silencios y quietudes: "Inmóvil y viejo ya, como sombra, al fin era sólo un hombre sentado" (I: 9).

Desprovisto del afán de renovación, de oposición a lo antiguo, a lo anterior. No con la patanería de la novedad por la novedad, lo actual, lo moderno y toda la valoración que la frágil mirada "hacia el frente" introduce en los espíritus más ligeros de nuestro siglo. Sin la conciencia de una ruptura, de un trabajo de renovación del lenguaje.

6 En la consabida ligazón de Barthes: saber y sabor.

7 "Cada vez que repetimos un verso de Dante o Shakespeare, somos, de algún modo, aquel instante en que Shakespeare o Dante crearon ese verso. En fin, la inmortalidad está en la memoria de los otros y en la obra que dejamos. ¿Qué puede importar que esa obra sea olvidada?" (Borges 1979: 39).

Sin la apetencia de fundación consciente e inmediata —caro ideal de los que toman la literatura como un gana gana—, *El Loco es un impulso creador*, su grandeza "no está en la forma sino en el soplo".

Borda construye una particular po(ética) anterior a la cristalización formal, que se manifiesta como "floración carnal" a través de la escritura o la pintura. Tratar mínimamente de develarla es introducirse de lleno en una obra inacabada sugerida por el impulso creador. Se pregunta fundamentalmente por la creación, ¿qué es eso que lo aqueja y le produce tanto dolor? ¿Cuál es la resolución que alcanza este conocimiento ético que se traza como haciendo un rasguño a la imposibilidad? Lo poético contiene la experiencia de la poesía, incluso si carece de la forma que reclama el poema. La po(ética) como experiencia y hallazgo de la "otra voz" en términos de Octavio Paz, de algo que se adelanta al pensamiento con un decir inesperado en términos de Deleuze, como experiencia de ser hablados más allá de la voluntad en términos de Olga Orozco, como ese personaje que era todo un poeta pero le daba flojera escribir, en términos de Jaime Saenz y en términos de Arturo Borda: *la potencia creadora del Tic que conmueve el corazón hacia la floración carnal de inmensidades*. Se trata de una revelación instantánea puesto que si fuese duradera estaría cerrada bajo siete llaves.

"¿Sabes mi secreto? Yo respiro con el corazón". Y escribe a manera de respirar. Puro escozor, puro soplo anterior a la cristalización formal.

3. El ensueño

La eternidad tiene *olor a cama*, la condición de creación pasa necesariamente por la confusión entre realidad, ensueño, sueño: "¿He dormido?, con la ira de mi desesperación desperté olvidándolo todo, me inunda la necesidad de dormir un sueño eterno, hora de los celajes, hora del ensueño, mi insomnio es casi un reposo...".

La *potencia creadora* se presentifica en el espacio de las nubes, montañas, éteres, silbido del viento, amplitud, frío, silencio; en las sombras de la casa en la que todo el tiempo son las seis de la tarde y las ventanas están en cualquier parte a pesar del sol:

> Así pasado el instante imponderable e inmortal del misterioso tránsito de la vigila al sueño, recuerdo que comencé a elevarme en el éter, navegando suavemente en el espacio y en el tiempo sin espacio ni tiempo del ensueño.

> Es así como me hallé al otro lado de los mares, en el exilio severo y hostil, pero conservando la memoria de cómo atravesé incorpóreo y raudamente, primero el llano y, por fin, la inmensidad del océano (II: 808-809).

El conflicto de la escritura se resuelve mediante cierta suspensión, una especie de ejercicio de irrealidad; oscilaciones que pasan por estados de sueño, vigila y duermevela. En la búsqueda de un estado propicio, *El Loco* está lleno de dormires y despertares, se pone en duda lo vivido, ¿he dormido?, ¿he soñado?; un estado de ensoñación, una especie de "mecanismo posibilitador" que se resuelve de una manera muy particular[8]. Incluso encontramos momentos en los que se produce un sueño sobre sueño: el loco queda dormido, aparece en la radio hablando sobre el día del maestro, en realidad, habla de la madre, del arte y del magisterio. Muestra tres peligros, la hipocresía, la envidia y la avaricia; transcurren muchas páginas, empieza a hablar sobre el triunfo del arte y una señora le toca el hombro, lo despierta, todo era un sueño: "ya es tarde señor Don Loco, es hora de que se recoja", es la tienda del principio del capítulo llamado "Reacción". Sale de la tienda, se tropieza, cae, llega un auto verde, se para y "estalla en la sala una carcajada formidable, de pesadilla que me despierta definitivamente. Estoy en cama, en un tugurio sin luz". Un despertar y otro, un sueño dentro del otro. Las certezas de lo vivido se desvanecen.

Después de soñar sólo tenemos acceso a pequeños restos, lo demás es olvido, es inaccesible, es ombligo. "Lo soñado" siempre tiene algo de irrealizable, de misterioso; pero al mismo tiempo es una posibilidad, no de entrar en razón, sino de todo lo contrario: imágenes inconexas y opuestas pueden convivir, la voz no corresponde a la imagen o viceversa, el sentido difícilmente asido es premonitorio, da confianza, anuncia lo que viene, condiciona el despertar. No todo es pérdida en el soñar:

> Y esta es para nosotros la diferencia radical entre sueño nocturno y ensoñación, una diferencia que proviene de la fenomenología: mientras que el soñador del sueño nocturno es una sombra que ha perdido su yo, el soñador de ensoñación, si es un poco filósofo, puede, en el centro de su yo soñador, formular un *cogito*. En otras palabras, la ensoñación es una actividad onírica en la que subsiste

[8] Es sabido que el concepto de "ensueño" ha sido retomado en la literatura boliviana de finales del siglo pasado y principios de este siglo, como aquel lugar propicio a la creación. Es el espacio privilegiado para poder separar cuerpo y alma; en él las musas invaden al creador.

> un resplandor de conciencia. El soñador de ensoñación está presente en su ensoñación. Incluso cuando ésta da la impresión de una escapada fuera de lo real, fuera del tiempo de y del lugar, el soñador de ensoñación sabe que es él quien se ausenta, él, en carne y hueso, quien se convierte en "espíritu", un fantasma del pasado o del viaje (Bachelard 1982: 226-227).

Se trata de la irrupción de puntos de apoyo fortuitos, azarosos, elementos que permiten la constitución de una forma de creación con preocupaciones altamente poéticas, un poco más allá del famoso "yo es otro", un poco más acá del "yo soy yo" o del "Canseco es Canseco" saenzeano, el hombre que no renuncia a sí mismo:

> EL ENSUEÑO **(elegantemente vestido, y simpático, acariciando amablemente mi cabeza)**
>
> Aunque te roa la hedionda Miseria yo ungiré de óleo santo tu cerebro. No habrá poder humano que iguale su potencia. Toma el secreto de la Poesía y la Verdad que robé para tí.
>
> Pero, mientras los hombres cultos largaban su carcajada, despertó indignada la Miseria y emprendió a arañazo con la pareja, la que a su vez defendiéndose daba duro.
>
> Mientras estaban peleando, yo quise aprovechar la ocasión y me puse a escribir. Mas, hercúleo y enorme... (II: 456).

4. La mirada

El Loco de Arturo Borda construye un lugar desde el cual mirar y tentar un conocimiento que se aleja del conocimiento otorgado por la visión del sujeto de la representación y que no tiene que ver con la simple percepción de los sentidos prestos a lidiar con este mundo de los siete colores.

La tradición filosófica que empieza con Platón implica la percepción en lo que tiene de fundamentalmente ideica y se localiza al nivel de un centramiento visual, es decir, nos conduce al juego dialéctico entre lo verdadero y la apariencia. Esta dialéctica entre apariencia e idea, que en Kant se traduce a partir del fenómeno (apariencia) y el nóumeno (cosa en sí) o lo que está más allá, recibe un giro fundamental en la obra de Arturo Borda, "más allá de la visión está la mirada". La visión que encuentra su sustento en la óptica geometral, hace referencia al sujeto de la representación. Habérselas con el sujeto de la representación significa creer poseer una réplica puntual y acabada de las cosas del mundo, caro ideal de una gran porción de la literatura boliviana.

Uno de los correlatos esenciales de la conciencia en relación a la representación es el "fundirse con la cosa contemplada"; no vasta ver, me confundo con lo que veo. Otro correlato es el "me veo verme" o el "verse verse", que viene a ser una ilusión en la medida en que yo percibo y que mis representaciones me pertenecen. Bajo esta misma "óptica" la intención del "verse verse" estriba en que de la misma manera en que yo aprehendo los objetos pueda aprehenderme a mí mismo, en un ejercicio de desdoblamiento de la conciencia que se capta a sí misma.

La mirada bordiana se sitúa ciertamente en la ciudad de La Paz. Una mirada otra vez en doble movimiento: uno general en relación al ámbito habitado, y otro particular, en la subjetivación de esa presencia. Por ejemplo, es sabida la gravedad del Illimani en Borda y su creación; no son casuales las primeras palabras de la evocación saenzeana: "El Illimani era su tema". Tampoco es casual que el comentario de Porfirio Díaz Machicao se deje llevar por la descripción que el Toqui le hizo de las formas y colores del Illimani en distintas horas del día. Borda mira desde una ventana alta, la ciudad (objetos, escenas, diálogos, personajes, miniaturas, montañas y lontananzas) se ve y me mira, todo esto da lugar a un concepto *la horizontalidad barada*[9].

Otra característica de esta mirada, es la presencia simultánea de todo lo mirado. Traspasa con un leve cambio de posición —sin la necesidad de grandes movimientos y sin la necesidad de grandes tramas narrativas—, con un giro de cabeza o un abrir y cerrar de ojos, distintos mundos que diluyen fronteras entre realidad, irrealidad, razón, sinrazón, vigilia, sueño, ensueño, percepción, representación y abstracción. Todo está a disposición inmediata, por eso para evocar personajes, traerlos a participar del diálogo o de la narración no pasa nada raro, aparecen y punto, no se necesita ni siquiera la seguidilla temporal de una narración que sitúe. Muy parecido a lo que pasa con Juan Emar en una narración antologada que se llama "Dintel" y que hace referencia al último tomo de su *Umbral*. El paso hacia espacios diferentes está más cerca de la maña lenguajera "se hizo humo". Así de simple. Hay una casita, un personaje la habita, aparecen unos funerales, llega el papá y todo se hace humo. Todo se corresponde y se pertenece y todo está presente al mismo tiempo:

[9] Esto es sólo la aparición de algunos términos, falta ponerlos en funcionamiento mostrando cómo opera esta mirada que invierte la perspectiva y el que mira se hace parte de lo mirado, forma parte del cuadro.

> Y mis ojos están clavados, como al principio, en la mancha de gotera en forma de burro.
>
> Por fin los cerré, pensando que estoy en una extraña comedia de transformismos.
>
> Cuando los abrí me hallé en proscenio, en la Opera.
>
> Era una fiesta de un esplendor nunca visto. Parecía ser los juegos florales, o algo así.
>
> Habían concursado todos los poetas, todos los músicos, escultores, arquitectos y pintores, hasta los historiadores, y, lo que era más notable, también los científicos (III: 1576).

Lo importante es señalar que hay una presencia constante de "lo bromista de la mirada", como dice el verso saenzeano; se trata de la posibilidad de un conocimiento que no tiene que ver con "la visión", algo que señala su imposibilidad y que se le opone alternativamente. La visión como conocimiento puede explicar muchas cosas dentro del desarrollo de lo que podríamos denominar *cultura occidental* y a los que la literatura boliviana responde fielmente en muchos casos, es el sentido que resume la posibilidad de aproximarse a las cosas.

La visión se ve acentuada, maximizada, con el advenimiento de la ciencia como saber que se basa en lo visible, en un contacto directo con las cosas a través de un mirar, de un observar o incluso u tocar directo —situémonos en el momento positivista que imperaba hacia la primera mitad del siglo XX en los espíritus más clarificados del continente—. Visión que se manifiesta también en el triunfo de la razón, exaltación de la luz aparentemente irreductible de conocimiento y que tiene su expresión, reducida pero contundente, en el "pienso luego existo" cartesiano. La mirada y su broma pueden metaforizar intentos de conocimiento a través de la filosofía, de la ciencia, de las religiones. La visión apuesta a un orden de las cosas, al conocimiento de la razón, o hacia un todo absoluto al que se nombra como Dios.

Se puede tomar la obra de Arturo Borda como parte de los distintos saberes, discursos y haceres humanos que siguiendo caminos desemejantes son "un esfuerzo por conocer el mundo", acercándose a él con artilugios propios y pacientemente construidos. Me atrevo a leer la obra de Arturo Borda a través de las *posibilidades de un conocer* dolorosamente forjado, una forma de situarse frente a los seres y a las cosas, un perfil asumido para indagar el mundo. Esto implica un conocimiento que he denominado, usando un juego de palabras

prestado, (po)ético. Lo singular de este retruécano es que introduce la dimensión ética del "conocer" y la liga a lo poético, única posibilidad de conocimiento en *El Loco*; ambos se encuentran tan íntimamente relacionados que es muy difícil considerarlos de forma separada. La po(ética) que vislumbramos en *El Loco* permite un diálogo con el resto de la literatura boliviana, puesto que en ésta se puede encontrar una convivencia, a veces en tensión, de distintas éticas que en conjunto pueden ser agrupadas como "éticas del bien"[10]. ¿No están ligados a un problema ético los sucesos sociales que funcionaron como imperativos de creación en determinados momentos de nuestra literatura? ¿Están acaso fuera de una elección ética aquellos libros, grupos e ideales surgidos en respuesta fiel al mandato del Supremo Bien[11] como organizador de lo literario? Asumo, entonces, que la ética de Arturo Borda no es la única ni mucho menos, pero sí, radicalmente diferente a las demás.

"No hubiera conocido la ley si no hubiera conocido el pecado" (La Biblia, Cap. 7), dice San Pablo en su epístola a los Romanos. En este caso, el Bien adquiere su valor a partir del conocimiento de su contraparte. Este contrapunto estuvo siempre presente pero fue velado: se trató siempre del bien por el bien, lo bueno por lo bueno, lo bondadoso por lo bondadoso, "vías vulgares del bien", caminos de la felicidad. El bien no es totalmente bueno y si el bien no es algo natural, dado desde el origen, cada sujeto vive buscando sus propias vías de "estarse", el bien y el mal son construcciones, son pactos y alianzas fundadas en una ley. He aquí que aparece *El Loco* de Arturo Borda

10 Este conocer vendría a funcionar en la literatura boliviana como las *heterotopías* —descritas por Michel Foucault— para el conocimiento científico: las heterotopías inquietan, sin duda porque impiden nombrar esto o aquello, porque rompen los nombres comunes o los enmarañan, porque arruinan de antemano la "sintaxis" y no sólo la que construye las frases —aquella menos evidente que hace "mantenerse juntas" (unas al lado o frente de otras) a las palabras y las cosas—. La analogía con las llamadas *metáforas epistemológicas* —de las que habla Jaime Alazraki siguiendo a Umberto Eco— también nos puede servir: algo que produce un sismo en el conocimiento del mundo, un descentramiento de puntos de apoyo largamente edificados.

11 Preguntarse en serio por el problema de la ética nos conduce irremediablemente a dos fuentes principales del pensamiento occidental, a saber, Aristóteles y Kant. El segundo es quien otorga al problema de la moral el carácter de imperativo impuesto y regulado por la instancia social: "*actúa de tal modo que tu acción se considere como máxima universal*". El enunciado de la máxima kantiana tiene como objetivo llegar a lo que se ha llamado el bien común, el bien de todos y para todos y que es asimismo denominado el "Soberano Bien". En la elaboración kantiana, este Bien está ligado íntimamente a un saber práctico llamado *ética*.

como planteando y resolviendo un problema ético referido al (bien)(mal)estar y abriendo una senda de lectura hacia la literatura boliviana.

Cierta po(ética) trazada alrededor del Mal, si por Bien se entiende lo armónico, si el juicio estético apuesta al absoluto y Soberano "bien decir". En todo caso, Mal opuesto al Bien programado por el imperativo cultural reinante y obediente del principio del placer: distanciamiento del descanso o deleite de la vista, efecto relacionado con la turbación, con el ensueño y el "éter". Po(ética) que parte de la desarmonía dando lugar a un trazo que dura toda la vida. Hacer —como los estoicos en filosofía— de la creación un problema ético, involucrar una sensibilidad y una ubicación frente a las cosas del mundo. Complemento y antecedente de la idea de "obra" en nuestro mundo literario.

5. La fragmentación en la escritura de Roberto Leitón

Alba María Paz Soldán

Roberto Leitón (1903-1999) desde su novela *Aguafuertes* (1928) ha escrito por lo menos tres novelas más, un libro de relatos y algunos ensayos. Pero, aquí me ocuparé de sus dos primeras novelas: la primera ya mencionada y *Los eternos vagabundos* (1939), por la relación que éstas tienen —podríamos decir como precursoras— con el campo que inicia la escritura de Arturo Borda en lo que se refiere al aspecto de la fragmentación. Aunque, es necesario aclararlo, Leitón mantiene las marcas de este estilo en sus escritos posteriores, pero para ahondar en este punto sería necesario un estudio integral de su obra, que lamentablemente no se ha hecho y que no podremos hacer en esta ocasión. Leitón es, quizás, el primer narrador del siglo XX, en Bolivia, que fragmenta el tiempo y que cuestiona el lugar central del narrador, rasgo que se había impuesto en la novela de esa época. Por esta razón se ha calificado y juzgado su prosa a partir de la "falta de continuidad y fluencia narrativa"(Guzmán 1985). Sin embargo, Carlos Medinaceli, que tenía una gran visión literaria y los ojos muy abiertos a lo que se producía en el país, fue el primero en reconocer que en esa fragmentación radica la fuerza y la novedad de su estilo:

> ...pero usted les gana en su vigor pictórico y la modernidad de su técnica; ella está en relación con estos días del avión, la radio y el dinamismo de todo en todo, desde el modo de vivir hasta el de pensar y . . . escribir . . . Sin que sea

> usted futurista ni unamunista, ni nada de eso, espontáneamente ha resultado con el sintetismo y grafismo de estas escuelas, pero con un vigor primitivo que aquellos —ultrarefinados— no tienen (1955: 97).

El título de su primera novela, *Aguafuertes*, parece remitir a la estampa, o a las figuras que se obtienen como resultado de un proceso que plasma figuras por la corrosión que produce el ácido nítrico en el cobre. Sin embargo, la lectura de la novela pone en evidencia que lo aludido no es tanto el resultado "aguafuerte" como objeto artístico o estampa, sino el proceso que se utiliza para su obtención: un proceso de corrosión por el que la disolución de ácido nítrico ataca las partes expuestas de la lámina de cobre dejando las marcas buscadas por el autor. En las novelas de Leitón, el lenguaje toma ese papel de modo que va estampando las escenas que arman el relato. El narrar es una actividad corrosiva que logra revelar cuadros también de corrosión social; el narrador es el mordiente que va dejando por aquí o por allá los retazos de escenas, de diálogos. De esta manera, cobran preeminencia los fragmentos, y la historia se arma con la yuxtaposición de los mismos.

Por otra parte, la voz narrativa es también discontinua, como lo habíamos destacado en *El Loco* de Borda. En *Aguafuertes,* a veces se trata de un narrador en tercera persona que va describiendo las escenas de ese Potosí urbano, desde fuera de campo; luego aparece un yo que corresponde a Armando Costas, el protagonista (1962: 30). Y finalmente hay otra primera persona que aparece junto al personaje, Armando Costas, y dice, por ejemplo: "Callamos, observé..." (35) o "yo fui testigo ocular" (38), voz que se puede asumir como la del amigo Luis de Costas. El narrador en tercera persona también saca conclusiones, entrecortadas: "Se bebe copiosamente. Juventud que se deteriora..." (56) y luego sigue introduciéndose en la escena: "Somos los últimos. Amanece paulatinamente. Con una vergüenza infantil, levanto la solapa de mi abrigo. Caminamos. ¿Dónde? Yo mismo no sé" (56).

Esta discontinuidad de las voces narrativas hace que tanto el narrador como el protagonista —pero también el lector— se pierdan en ese no saber hacia dónde se dirige la historia, precisamente porque se ha logrado la inmersión en el ambiente creado. Y es aquí donde alcanza mayor efecto la violencia del gesto narrativo, pues estamos ante un narrador agresivo también con el lector, quien recibe la ironía

de esa mirada crítica a la sociedad que se va revelando entrecortadamente a través de esos fragmentos de la sociedad potosina. Así dirá del protagonista puesto en cuestión por sus propias acciones: "¡Todo un ¡'hombre'!" (84) y de la condescendiente e indulgente madre "¡Corazón de madre!" (77).

El tiempo de la narración también resulta entrecortado, no fluye, sino que está fragmentado dejando esa sensación intensa pero de mirada parcial, y también de estancamiento temporal. En *Los eternos vagabundos*, novela que Leitón escribió después de haber estado en las minas como profesor, podemos apreciar, quizás con más fuerza, esta cualidad que detiene el tiempo en cuadros y sensaciones, que lo fijan:

> Días cortados con la misma incertidumbre. Naturaleza áspera con alma de tormenta. Semanas monótonas que se deslustran al caer los meses, silenciosos y huraños. Tiempos taciturnos, encorvados, salpicados de herrumbre y vicio. Épocas sin tradición. Cientos de años, sin valentía en las generaciones bolivianas. Lo mismo. Pasa el tiempo. Marca su vejez con desprecio en una arruga de la montaña. Todo idéntico. Uniforme. Bruma que no se disipa por nada. Desprecio hasta en el ambiente. Sentimientos que arañan el alma en vano (1939: 48)

Este estilo lacónico, de frases entrecortadas, en las que lo humano no asoma sino como parte de la materia inerte, entra en consonancia con el paisaje de las minas, donde se percibe que el tiempo sólo puede ser medido por la temporalidad de las montañas. A esta última obra Augusto Guzmán la llama "la magra novela minera" y dice de ella: "Los fragmentos gustan, pero a poco la lectura incomoda, se hace torturante para la inteligencia interesada en descubrir si se trata de cuentos, de cuadros sueltos o de novela" (1985: 117).

Esto mismo podría haber dicho este crítico de *El Loco* de Arturo Borda. Sin embargo, si en Borda la fragmentación tiene como objetivo desarmar los juicios preestablecidos respecto de la apreciación de lo real y de los géneros o convenciones literarias; en Leitón, sirve para plasmar lo más crudamente posible la vida cotidiana de una sociedad, la potosina en el caso de la primera novela, y la de las minas, en la segunda.

CAPÍTULO SEIS

El conjuro de la rueda

El conjuro de la rueda es para nosotros la metáfora más aproximada para definir la liberación de un lenguaje literario que se abre para desasirse del peso comprometido con las grandes significaciones, los grandes héroes, los grandes misterios y los dragones secuestradores de princesas. Para volcarse no siempre al introvertido juego circular y recurrente que propone todo alfabeto, sino a la humildad de personajes cotidianos, es decir, de aquellos que simplemente viven a veces existencias, no por domésticas, absurdas; no por agresivas, violentas. Este viraje —de alguna manera subversivo, que transforma el ejercicio de la palabra en la reproducción de silencios y soledades, pero también en un girar lúdico y vertiginoso sobre sí mismo— ha producido, por una parte, la liberación de un lenguaje "fondista", preso en la denuncia de las desequilibradas relaciones sociales y, por otra, un lenguaje que gradualmente se irá asumiendo solidario con la cultura oral. Debemos esta regeneración a nuestra reducida pero válida vanguardia y nuestra flecha señala en primer lugar a *Pirotecnia* de Hilda Mundy y luego a las antimemorias de Felipe Delgado en la novela de Jaime Saenz, o a sus relatos *Santiago de Machaca* y *El señor Balboa* como parte de esa subversión, sin querer olvidar a René Bascopé Aspiazu. Se trata de un lenguaje que reacciona en contra de las pesadas formas incapaces de representar un mundo fracturado y que logra un cambio en las reglas del juego literario —aun si de este cambio no resulte el paradigma de un nuevo hombre—. De esta manera asistimos, de un lado, a una escritura que se persigue y al hacerlo se destruye en su sinsentido, liberando el lenguaje que independiente de su natural programa comunicativo ya no intenta expresar ni verdades ni importancias: fluye humorísticamente en su absurdo. Y de otro lado, a un lenguaje que se estructura para reproducir el habla, haciendo intervenir voces

de distintos estratos sociales, en general populares, con un efecto de conjuro social.

Este proceso obliga luego de su siembra a la creación de otros lenguajes que "deben" hacer posible otros sentidos para poder sostener una nueva "poética". En todo caso se trata de una dinámica de regeneración que sólo es parte de esa enorme rueda/reloj que gira y cuyos rayos/agujas marcan *ad aeternum* nacimientos, requerimientos, desplazamientos... tampoco se sabe hasta cuándo. Como fuera, creemos que es de la cultura oral de las ciudades que se alimenta, fundando un renovado espacio imaginario, un nuevo lenguaje: a esta convergencia de textos hemos llamado *El conjuro de la rueda*.

Las inscripciones que convoca este territorio configuran gran parte de nuestra literatura contemporánea y con ello hemos alcanzado de algún modo el límite impuesto por nosotros mismos al re-leer nuestra literatura: *El escalpelo* (1955) de Jaime Saenz. Dos son los ensayos que leen al autor de *Santiago de Machaca* (1996) —el de Elizabeth Monasterios que recorre la obra poética, y el de Gilmar Gonzales que se centra en *Felipe Delgado*— para señalar ese ingreso a las interioridades de lo que hace una ciudad profunda: las plazas, los conventillos, los cuartos; los lenguajes de barrios, de calles, de grupos que dirán continuamente del desplazamiento de formas y sentidos.

1. La provocación de Saenz

Elizabeth Monasterios

> Sencillamente, resulta sorprendente que hasta el momento la noche no haya sido eliminada de la faz del planeta;
> liquidada y abolida para siempre, en aras del progreso de la humanidad y para mayor gloria de la tecnología;
> en procura de soluciones radicales para extirpar el mito y la fantasía
>
> **Jaime Saenz,** *La noche*

1. En nuestro país, si algún escritor ha sabido convocar lo inexplicable y con ello desviarse en definitiva tanto de esa tendencia al modernismo, que en Bolivia persiste hasta mediados del siglo XX, como de esa

tendencia al realismo tan arraigada, hasta hoy día, en nuestra literatura, ese escritor ha sido seguramente Jaime Saenz (1921-1986). Su obra, iniciada en 1955 (año de publicación de *El escalpelo*) y prolongada hasta mediados de la década de los 80, está tensada entre dos momentos paradigmáticos de la literatura latinoamericana: el surgimiento del "Boom" y el cambio epocal de sensibilidad que provocó la llegada de la posmodernidad. Pese a estar inserto en esta coyuntura, el trabajo de Saenz conservó independencia tanto respecto al canon que con fuerza imponían los escritores del "Boom", como en relación al enfatuamiento que desde los años 60 ejercieron las estéticas de la posmodernidad. Y no precisamente porque fuera enunciada en un país poco vinculado al mercado cultural y todavía anclado en estéticas modernistas, sino más bien porque sus exigencias eran *otras* y sus rigores también.

"La realidad pura y simple me disgusta", escribió Saenz en *Felipe Delgado* (1979a: 12) y capturó, en esta brevedad, uno de los proyectos poéticos más provocativos de la literatura boliviana contemporánea y también uno de los aportes más significativos de este país a la literatura latinoamericana. Paradójicamente esta misma sospecha de que lo real no se agota en el realismo decimonónico ha sido motivo para que, en repetidas ocasiones, la crítica nacional haya desconocido y hasta desmerecido el impacto de esta poética. Su omisión de ciertas antologías y el carácter poco adecuado de algunos trabajos críticos ratificó la profecía de Antonin Artaud en sentido de que el arte, en el momento en que es producido, escapa al alcance de la sensibilidad de sus contemporáneos (1974 XIII: 13-45). Observaciones como la que cito a continuación ponen de manifiesto esta incomprensión: "Jaime Saenz es una pesadilla contemporánea de signo crepuscular, nos hace falta soñar con el espíritu y con el cuerpo juntos. Nosotros vemos el día" (J. C. R. Quiroga 1988: 41).

Además de provocar este tipo de rechazos, la obra de Saenz tuvo también la capacidad de enfrentar el discurso crítico a sus propias contradicciones. A falta de criterios apropiados, éste se ha visto frecuentemente adoptando posiciones conservadoras y cometiendo pérdidas considerables de perspectiva. Muestra de ello es la tendencia a confundir o a no distinguir entre lo que era el autor real de estos textos (la amenaza cultural que significó la persona biográfica de Saenz) y el desafío que planteaba su obra. Por tanto la persona y no la obra, o la obra censurada, fueron la óptica desde la que algunas lecturas percibieron esta poesía.

Pero el caso Saenz es un caso de contrastes. Si bien la obsesión por la persona postergó la obra, también generó la idolatría y el surgimiento de un saenzeanismo a la postre nocivo y estéril. Afortunadamente, ninguno de los extremos conjuró el conocimiento de la obra, que ya en los años 60, y con más intensidad en los 70, empieza a ser incluida en antologías y muestras de poesía latinoamericana. En 1968, por ejemplo, el escritor boliviano Porfirio Díaz Machicao percibió en Saenz un “grande y hondo poeta: inquietante, abismal, señero” (194). Dos años antes Sergio Almaraz había sugerido que el valor de Saenz “estriba en haber explorado el desdoblamiento de la conciencia para conocer el mundo” (1966). Pero es la *Antología de la poesía Latinoamericana: 1950-1970* (1974) preparada por Stefan Baciú el texto que consolida, a nivel internacional, el descubrimiento de Saenz. En la sección reservada a la poesía boliviana, figuran cuatro poetas: Óscar Cerruto, Yolanda Bedregal, Pedro Shimose y Jaime Saenz. Medido de palabras, Baciú presenta a los tres primeros en tono académico y protocolar, pero no escatima control cuando se trata de Saenz, al que reconoce como “gran poeta” y a su poesía como “contribución a la cultura continental en el último medio siglo”:

> El caso de este poeta es insólito . . . Saenz no es sólo un gran incomprendido sino —en la misma medida— un gran poeta. Y cuando llamamos su caso insólito, pensamos en su poesía, que es una extraña mezcla de tierra boliviana y de elementos surrealistas, sin que el poeta haya pertenecido alguna vez, ni a la corriente telúrica bolivianista, ni al surrealismo.
>
> En su país mediterráneo, donde los poetas de valor son escasos, Saenz se colocó desde su primer libro en la vanguardia y allá se quedó, singular y misterioso. Sus largos poemas constituyen la contribución más notable de la literatura boliviana a la cultura continental en el último medio siglo. Sus libros, que él mismo ilustra y cuyas portadas dibuja, casi no han llegado al extranjero, pero su poesía está destinada a una gran atención en el futuro, al igual como ha sido el silencio casi absoluto que la ha cercado desde su comienzo (112)[1].

---

1 Posteriormente a la antología de Baciú aparecieron una serie de trabajos en los que la obra poética de Saenz muestra haber conquistado un sitio en la poesía latinoamericana. Véase, por ejemplo, Manuel Ruano, *Muestra de la poesía nueva latinoamericana*; Pedro Lastra, “Catorce poetas hispanoamericanos de hoy”; Juan Gustavo Cobo Borda, *Antología de la poesía Hispanoamericana*; José Antonio Escalona-Escalona, *Muestra de poesía hispanoamericana del siglo XX*; Guillermo Sucre, *Antología de la poesía hispanoamericana moderna* (I y II).

Liberada de la etiqueta de "poesía ultrarrefinada" tendiente al "realismo mágico" que le había dado la crítica literaria tradicional[2], la obra saenzeana empieza a situarse como una de las experiencias más audaces de la lírica contemporánea. El acierto de percibirla en términos de "extraña mezcla de tierra boliviana y de elementos surrealistas, sin que el poeta haya pertenecido alguna vez, ni a la corriente telúrica bolivianista, ni al surrealismo" es, hasta hoy día, una de las apreciaciones más lúcidas que se ha hecho del trabajo de este poeta. Se sugiere que en éste la Bolivia visible está apenas expresada, pero a cambio está temblando la invisible, la que no se ve... Si los desertores de Saenz habrían reparado en estos detalles seguramente sus lecturas habrían llegado a otras conclusiones.

Con todos sus aciertos, la observación de Baciú deja filtrar la falacia de pensar a Saenz como a un poeta ignorado y silenciado por la mediocridad editorial y publicitaria exclusivamente, en circunstancias en que Saenz no fue, por definición, un gran incomprendido; ni fue el silencio editorial el muro que lo cercó. Si en Bolivia algún poeta vivió la idolatría, ese poeta fue precisamente Saenz, de cuya energía se nutrieron (y se nutren) importantes sectores del arte boliviano contemporáneo. Lo que cercó esta poesía no fue el silencio de los lugares comunes, sino el horror y rechazo que provocó una práctica artística dispuesta a replantear los fundamentos tradicionales con que articulamos la percepción de la realidad y el conocimiento de nuestro país. Luego la exigencia mayor que esta poética plantea al discurso crítico es la producción de ángulos de mirada no regulados por lógicas culturales dominantes. Exigencia en parte asumida, puesto que es un cambio de mira el que ha permitido estudios, antologías y muestras que, como la de Baciú, se han propuesto dejar de hacer bien lo que ya se hacía

2 Una muestra del tono con que esta crítica abordó la obra de Saenz es el comentario en cadena que cito a continuación. En 1968 escribe Juan Quirós en *Las cien mejores poesías bolivianas*: "[Jaime Saenz] Poeta ultrarrefinado. Técnica sutilísima situada dentro del realismo mágico" (161). En 1975 Juan Siles Guevara, en *Las cien obras capitales de la literatura boliviana*, escribe: "Dueño de una técnica sutilísima, alucinante, Jaime Saenz es el poeta más refinado de Bolivia, que apunta hacia el realismo mágico en *Aniversario de una visión*, a través de sus tentativas oníricas, reflejadas en prosa poética o en versos ultralibres de mágica textura" (407). Finalmente, en 1977 Yolanda Bedregal, en su *Antología de la poesía boliviana*, escribe: "Es Jaime Saenz un refinado representante de nuestro angustiado existir con sus implicaciones humanas, sus visiones alucinantes y su anhelo mutilado" (410).

bien (antologar a poetas decimonónicos cuyo sitio en la literatura ya ha sido ampliamente reconocido) y han empezado a mostrar zonas en las que la poesía existe misteriosa y desconocidamente. Cabe aquí mencionar la *Antología de la poesía hispanoamericana moderna*, publicada en 1992 por Guillermo Sucre y un equipo de profesores de lengua y literatura de la Universidad Simón Bolívar. En ella, únicamente dos poetas representan la poesía boliviana contemporánea: Jaime Saenz y Eduardo Mitre. Saenz, en esta ocasión, es presentado como poeta que entiende el misterio como "*otro* espacio, *otro* cuerpo, *otro* rostro con el que se dialoga, y no la simple intriga de una conciencia alucinada" (Sucre 339).

Lo anterior sugiere ya que es en el conocimiento de una racionalidad radicalmente *otra* donde reside la especificidad de esta poética que, transgrediendo los límites de lo mismo, se propone mirar lo *otro*. Mirar lo diferente, que entraña lo desconocido, siempre ha sido subversivo, ya que implica el trato con lo que no vemos o no queremos ver y que, en el caso de Saenz, se manifiesta en el salto hacia zonas oscuras de la conciencia y de la realidad, allí donde perdemos el consuelo que otorga la lógica racional y nos desvinculamos de los lugares comunes. De aquí que sea la metáfora espacial del *otro* lado de las cosas la instancia que mejor traduce esta voluntad epistemológica de transgredir el conocimiento especulativo y la realidad inmediata proporcionada por los sentidos. De aquí también que esta poesía vehicula una estética espacial, dado que es una falta de espacio lo que la origina: la falta de un espacio donde poder ser-y-estar y desde el que sea posible conocer otredades que la racionalidad dominante niega o silencia.

Rechazando la clausura epistemológica del conocimiento unívoco, Saenz emprende una de las tareas más fecundas atribuidas al arte de nuestro tiempo, expresada en la necesidad de romper las limitaciones que imponen los autoritarismos discursivos. Y si bien son muchos los poetas que en Bolivia se han propuesto proyectos afines, la especificidad del trabajo de Saenz radica en una voluntad para suscitar el aprendizaje de aspectos no tocados de la realidad, pero manifiestos en prácticas culturales no hegemónicas (como el culto a los muertos en la lógica cultural andina) o en la cotidianeidad de sujetos subalternos (aquellos que constantemente irrumpen en su obra: aymaras residentes en la ciudad y personajes ajenos a la élite cultural). En su caso, la desautorización de la lógica autoritaria (ejercida en Bolivia

desde los albores de la República y acrecentada con los proceso de modernización) será inseparable de la experiencia y del aprendizaje de estas otredades.

Percibiendo en los sistemas autoritarios síntomas de una razón logocéntrica y colonizadora, Saenz enjuicia, con anterioridad al Cerruto de *Cerco de penumbras* (1957), esa necesidad metafísica de evitar la diferencia (étnica, cultural, lingüística, epistemológica y hasta metafísica) mediante la imposición de la unidad. Su primer libro, *El escalpelo* (1955), tuvo que haber tenido en sus contemporáneos el efecto de un ciclón. Una sociedad todavía ávida de realismo, costumbrismo y naturalismo, no estaba en condiciones de apreciar un discurso que deslegitimizaba los usos conocidos del lenguaje y las coordenadas realistas en cuanto instrumentos neutros para representar la realidad. En pleno fervor nacionalista y revolucionario, cuando La Paz se alzaba como capital moderna y el país celebraba su progreso inaugurando el ferrocarril Santa Cruz-Corumbá, el texto de Saenz llamaba la atención sobre "los espectros de la ciudad":

> "Hay", me ha dicho alguien, "muchos espectros en la ciudad". Entre ellos, espectros que golpean reiteradamente una u otra puerta . . .
>
> . . .
>
> "Son muchos", siguió diciéndome alguien, "incontables, los espectros que rondan en todos los ámbitos de la ciudad . . .
>
> . . .
>
> "Yo me remito a los cuerpos muertos de las ciudades, los cuales tienen la mágica perseverancia de acercarse, de tocarme las costillas, de verme el esternón con sus menudos ojos. No hay duda de que esos cuerpos habrán de levantarse, alguna vez. Habrán de levantarse porque son gentiles, para amarrarle a uno el lazo de los zapatos. Habrán de levantarse para ejercer la venganza, porque la venganza se ejerce también con gentileza . . .
>
> . . .
>
> "Ellos, los espectros . . .
>
> . . .
>
> . . . desmienten la substancia del pensamiento (1975: 61-63).

Veinticuatro años más tarde, en *Imágenes paceñas* (1979), Saenz vuelve a estas preocupaciones y formula una poética de la ciudad de La Paz a partir del carácter ambivalente que la define desde la Colonia: sus zonas bajas, habitadas por mestizos y blancos, y eje de la modernidad; y las altas, en su mayoría habitadas por aymaras y descendientes de aymaras que resisten el avance transculturador de esa misma modernidad. Deteniendo su atención en estas últimas, observa:

> Las influencias del mundo actual, con múltiples desarrollos tecnológicos . . . encuentran natural resistencia en estas alturas, pues dichas influencias aunque en algunos casos reportan beneficios, las más de las veces resultan nocivas, con normas, adelantos, divisas y aun costumbres que, decididamente, no concuerdan —por así decirlo— con nuestro modo de estar, y mucho menos con nuestro modo de ser (1979: 11).

Con este tipo de percepciones Saenz formula, desde una poética aparentemente desvinculada de preocupaciones por lo nacional, una sólida crítica cultural al "saber" de la modernidad. Esa "ausencia de agentes sociales capaces de compensar la crisis de las clases medias" que Javier Sanjinés observó en su estudio de *Los deshabitados* de Marcelo Quiroga Santa Cruz (1992: 43-56) tiene, en el caso de Saenz, una provocativa articulación. Su poética "integra" al aymara (y al descendiente de aymara) en la cultura nacional de una manera original, pues la tal integración no es planteada a partir de una nostalgia por el aymara de la antigüedad, ni a través de acciones pedagógicas que lo civilicen, ni siquiera buscando su inserción en un Estado que sólo retóricamente puede asimilarlo, o representándolo alegóricamente, como era el caso del cine y de las artes visuales. Lo que propone la obra de Saenz es la inserción de la lógica cultural andina (radicalmente antihegemónica y portadora de una racionalidad distinta a la occidental) en la hechura de la obra de arte, en la que el conocimiento de lo desconocido se plantea de maneras asombrosamente afines a como la estética andina propone el contacto con la diferencia: excediendo al sujeto en su condición mortal y enfrentándolo experiencias agonísticas que tienen, en ocasiones, concomitancias con la muerte[3].

Pero sería un error sugerir que la lógica cultural aymara es el único ángulo desde el que esta poesía debate el valor terminal de la razón cartesiana como medio de acceso a lo real. Distintas tradiciones místicas y la filosofía de la sospecha (sometida a tratamiento poético) son fuentes igualmente pertinentes. De aquí que, en su conjunto, la provocación saenzeana se presenta como sagaz y misteriosa, siempre orientada hacia el aprendizaje de las otredades más radicales: "Hay que aprender a comprender lo incomprensible; nadie puede explicártelo"

---

3 Remito aquí a un artículo de Verónica Cereceda que me ha ayudado a formular estos planteamientos: "Aproximaciones a una estética andina: de la belleza al tinku", y a algunos trabajos míos en los que he desarrollado una propuesta que vincula la poesía de Saenz con la epistemología andina. Estos trabajos aparecen en la bibliografía.

(1984: 26); "Hay dos mundos, hay dos vidas, hay dos muertes/—eso que llaman lo uno y absoluto no existe./Hay dos caras, dos filos, dos abismos (35-36).

2. En cuanto poesía de aprendizaje, la de Saenz es necesariamente poesía en proceso. Es preciso entonces pensarla en términos de trayectoria. *Muerte por el tacto* (1957) inaugura esta trayectoria y abre el discurso hacia su proyecto fundamental: aprender a ver el *otro* lado de las cosas. Frente a este primer libro los demás ocuparán sitio relacional, favoreciendo la emergencia de una compleja red discursiva en la que todo elemento se situará en relación dialógica con los otros. Este carácter conectivo, tan propio a la poética de Saenz, exige que el estudio de cualquiera de sus textos no quede desvinculado de la trayectoria realizada por los otros que lo preceden o suceden. De aquí la dificultad de referirse, en el caso de Saenz, a poemas individuales. Más interesante es la sugerencia de Antezana, para quien el universo verbal de este poeta es en sí mismo un poema:

> Los libros de Saenz son "poemas enteros". Los libros suyos no son articulaciones de momentos poéticos, sino *una* indagación sostenida que sólo en el marco de un libro parece encontrar la posibilidad de una pausa. Esta noción podría extenderse a toda su obra poética que podría considerarse como un único "tema" (en el sentido musical del término) tratado por diferentes registros en diferentes momentos (1986b: 233).

Formalmente esta "indagación sostenida" que es la obra de Saenz está lograda en base a la construcción de un lenguaje que destruye los comportamientos convencionales del poema escrito en lengua española, ya que incorpora en la escritura la estructura y la sensibilidad de la oralidad. Estas características la señalan como heredera de las vanguardias latinoamericanas, pero también como audaz innovadora de expresiones artísticas antihegemónicas.

Muerte por el tacto inaugura la producción poética en verso de Saenz y marca el inicio de una obra sólo interrumpida por la muerte física del escritor, producida el 16 de agosto de 1986. Formalmente se trata de un poema extenso (casi todos sus poemas lo son) en el que ni el número de versos ni la versificación constituyen marcas pertinentes. El único rasgo estable es la disposición del texto en tres secciones que satisfacen las exigencias formales estipuladas por Octavio Paz para el poema extenso: variedad dentro de la unidad y combinación entre recurrencia y sorpresa (1989: 22). Lo que sí me parece importan-

te destacar es la facilidad con que el discurso aborda materia "seria" vulnerando los usos cultos del lenguaje y adoptando formas de oralidad que derivan en estructura dramática, versificación antigua (notablemente el versículo y la letanía), epifanía, y con frecuencia en delicioso sentido del humor.

El hablante que encontramos en este poema es un sujeto al que conocemos por su afición a "pensar lo que no se sabe", hasta "lograr un grado de delirio y comprobar siquiera/que nada se comprueba" (1975: 106). El poema alcanza su momento de mayor intensidad y ternura cuando este mismo hablante declara ser "partidario de las lombrices y de los peces/de las estrellas que cantan" y guardar "devoción por la mirada de los niños". Inmediatamente después de estas declaraciones, confiesa adoración "por las voces claras, los trenes y las ciudades" y por eso mismo, adoración "por mis entrañas oscuras" (101). La enorme tensión que provocan estas declaraciones disminuye y hasta desaparece detrás de una sonrisa cuando el que habla nos pide "neutralizar los límites y las limitaciones/con un poco más de perejil" (107). Rompe así el discurso siglos de costumbre epistemológica y permite pensar lo impensable: la claridad de lo oscuro y su equivalente metafórico, el *otro* lado de las cosas, que se ve liberado de su estado de ocultación.

La segunda sección rompe formalmente con la primera al presentar un discurso interior dramatizado. En su desarrollo, este discurso irá desarrollando algunas de las preocupaciones que han de afectar no sólo a *Muerte por el tacto* sino también al conjunto de esta poética. Me refiero a la exploración de tres territorios favorables para el contacto con lo *otro*: la noche, los muertos y el cuerpo.

LA NOCHE es el espacio en que mejor se mueve el hablante, y aún cuando a primera vista proyecta las típicas reminiscencias románticas que relacionan al día con el mundo de las apariencias y a la noche con el de las esencias y el cultivo del intelecto, también recrea un motivo que viene de la antigüedad: el viaje del alma, que precisamente toma lugar en medio de *la noche oscura*.

LOS MUERTOS, siempre presentados como "conocedores del misterio", enfrentan esa extraña y controversial atracción de Saenz por la muerte. Como en el caso anterior, son posibles las reminiscencias románticas, en este caso provenientes del relato gótico; pero más sugerente es investigar la lógica interna de esta opción por los muertos.

Es evidente que en el poema éstos se emancipan de sus referentes ordinarios: dejan de remitir a estados mórbidos de privación de vida y pérdida de conciencia y empiezan a actualizar estados de *tacto* con el conocer, porque "hasta los animales saben que la revelación solamente cabe en los muertos" (104).

Para acceder a estas virtualidades semánticas basta distanciarse de los principios lógico morales que impone el pensamiento racionalizado y exponerse a otras formas de percibir la muerte y los muertos. Estas formas distintivas de percepción podrían estudiarse desde múltiples tradiciones religiosas o filosóficas, desde *El libro tibetano de los muertos*[4] hasta los escritos de Juan Rulfo. Para los propósitos de este estudio me limitaré a una consideración del rol que desempeñan los muertos en la cosmovisión andina. Valga la pena aquí aclarar que pese a las constantes reservas de la crítica para relacionar el trabajo de Saenz con el contexto andino, considero que éste no sólo es relevante para su estudio, sino que repercute en todos los órdenes de su discurso. Más aún, el tipo de disidencia que esta obra comete respecto a la racionalidad moderna, sería incomprensible en su cabalidad si no la ponemos a dialogar con la epistemología andina.

Fuentes antropológicas, etnológicas y testimoniales coinciden en señalar a los muertos como los misteriosos habitantes del *Manqha Pacha* andino (Inframundo). Esta espacialidad, que en tradiciones culturales de orientación cristiana simboliza una noción de infierno intrínsecamente ligada al concepto del mal, en el mundo andino se abre a una serie de virtualidades culturales. Como observan Thérèse Bouysee-Cassagne y Olivia Harris, el pensamiento andino no sitúa a todos los buenos en las alturas (el *Alax Pacha*), ni ve en el inframundo (el *Manqha Pacha*) la médula del mal, de aquí que sus habitantes (*wak'as* o *supayas*) puedan ser vistos como encarnaciones malignas, pero también como manifestaciones de lo sagrado. Como tales, pueden simbolizar

[4] Escrito por el maestro Padma Sambhava en el siglo VIII o IX de nuestra era, el manuscrito no fue conocido hasta el siglo XIV, cuando un buscador de tesoros, Karma Lingpa, lo descubrió y lo dio a conocer. Fundamentalmente enfocado hacia un aprendizaje de la experiencia de la muerte, el manuscrito es, hasta hoy día, un clásico de la sabiduría budista y el pensamiento religioso. Sus penetraciones en el conocimiento del tránsito de la vida a la muerte y lo que éste nos puede enseñar lo han convertido en uno de los textos antiguos que más profundamente han influenciado el curso del pensamiento occidental interesado en estas materias.

el espíritu de los muertos; objeto de culto que los extirpadores de idolatrías identificaron como nefasto y diabólico (1987: 35-36).

Lo interesante de estas observaciones es el desafío epistemológico que de ellas deriva y que comienza indicando que en las antiguas culturas andinas los muertos eran objeto de culto para los vivos de una manera poco apreciada por la sensibilidad contemporánea. Más que representar una dimensión separada del mundo encarnaban su *otro* lado; un lado secreto, oculto y sagrado que hoy día tiende a desaparecer o, si aparece, lo hace bajo el signo de lo macabro. Pero cuando el desafío se hace todavía más evidente es cuando comprendemos que para la lógica andina era tarea preciosa de los vivos mantener contacto con las revelaciones de los muertos.

Esta veneración a los muertos y a los sitios que habitan es, desde una perspectiva antropológica o etnológica, aceptada y respetada como objeto de estudio, pero en cuanto es abordada por el discurso poético empieza a causar problemas. ¿Por qué? Dicho en otras palabras, ¿por qué el culto a los muertos despierta interés cuando se trata de una investigación antropológica pero es rechazado como mórbido cuando proviene de una creación poética? ¿No estará este tipo de poesía siendo víctima de formas sutiles de extirpación de idolatrías provenientes, esta vez, de nuestra racionalizada sensibilidad contemporánea? En Saenz, como en los antiguos cultos andinos, los muertos encarnan el lado oculto y sagrado del mundo, por eso son portadores de revelaciones para los vivos. Habiendo superado el *contrato* con la apariencia de las cosas, han entrado en *contacto* directo con ellas. Y es este *contacto* el principio que motiva el poema:

> cuando se comprenda muchas cosas por el tacto
> incomprensibles para los demás sentidos
> *se sabrá que todo es lo mismo*
> *y que es sin embargo distinto*
> las cosas serán tan inmóviles como nunca, las personas alcanzarán una dignidad jamás alcanzada
> no habrá palabras y el silencioso mundo vivirá solamente para ser sentido —desaparecerá la maligna diversidad y todo será uno solo (1975: 105; mi subrayado).

En contrapunto al *contrato*, que supone relaciones de mediación con las cosas del mundo, el *tacto* propone una peligrosa intimidad con ellas. Dos cosas o entidades están en *contacto* cuando lo que las une no

es una síntesis sino una lucha. La lucha que mantiene despiertas las cosas, separándolas en virtud de sus diferencias pero al mismo tiempo re-uniéndolas en virtud de sus semejanzas. En el poema de Saenz la práctica del conocimiento-por-el-tacto apunta a la experiencia de estas revelaciones. Recuperando el debate dramático de lo mismo con lo diferente cuestiona a fondo la unificación y centralización del conocimiento. Hay que admitir, sin embargo, el sabor idealista que destila el poema al postular la desaparición de "la maligna diversidad" para que todo "sea uno solo". Con este tipo de enunciaciones el discurso cierra su horizonte epistemológico al respetar el principio hegeliano de la antítesis superada por la unidad. En lo que sigue de este estudio vamos a ver cómo la poética saenzeana no sólo irá desprendiéndose de gestos hegelianos, sino que los combatirá a fondo. En *Muerte por el tacto* se aprecian ya los primeros síntomas, cuando el hablante admite que ningún sistema de signos es, por definición, estable y permanente. Sólo el deseo y la soledad permanecen:

EL CUERPO es el nuevo espacio de indagación que conforme avanza el poema va surgiendo como otro de los misterios que rodean al sujeto. Literalmente el poema invita a conocer "el lugar en el que existo": "hay que neutralizar los límites y las limitaciones con un poco más de perejil/y tener el secreto de los tallos/y conocer el sentido del *cuerpo* (107; mi subrayado). ¶En estos versos reside una de las características más originales del discurso saenzeano: su emancipación de la metafísica platónica, que privilegia el componente espiritual del ser humano (su alma) sobre el material (su cuerpo). Tradicionalmente la poesía mística cultivó esta jerarquización al atribuir al alma, y no al cuerpo, la capacidad de conocer. Muy distinta es la propuesta saenzeana, donde el motivo del viaje a través del conocimiento no se produce exclusivamente a instancias de un alma que "viaja", sino también a instancias de un cuerpo que participa en la jornada y que recuerda al sujeto su necesaria relación con el mundo exterior. Al mismo tiempo, la preocupación por el aspecto corporal se torna conflictiva, ya que plantea el reconocimiento de la otredad en el seno del sí mismo: "yo no estoy existiendo/otro existe en lugar de mí pero dentro de mí" (111).

La sospecha de que *otro* al que no es posible conocer reside en el propio cuerpo enfrenta al hablante a dolorosas limitaciones: "En este residuo indefenso, en esto que queda de mí, no creo encontrar nada que interese a nadie" (109). Pero este doloroso sentimiento de

derrota es parcial, no cancela la búsqueda. Al contrario, la intensifica, porque al tomar conciencia de sus limitaciones, el que habla toma también conciencia de cuánto ansía continuar su tarea: "Nada puede convencerme de lo enfermo que estoy, mascando lo que no se sabe, pensando lo que no se sabe, en espera de la revelación integrada por los ríos y la esencia de la música y por el desaliño de la vida" (111). Los últimos versos de este poema constituyen una coda apostrófica que ratifica esa volundad de continuar. No deja de sorprender que un poema de tan marcada melancolía y dramatización interna concluya, inesperadamente, con una promesa de celebración:

> Yo te digo: te esperaré a través de todos los tiempos. Siempre estaré aquí o allá, estaré siempre tanto en ti como en las cosas
> . . .
> En la espera de ser, estaré siempre. En ti me quedo yo, confiado, y olvido a mí y me cierro, y me vierto, y amo a todo y renuncio a todo.
> Yo me quedo en ti porque así es mágico y porque basta un instante para confirmarme por el tacto (113).

¿A quién va dirigida esta promesa? ¿A quién se espera? Son muchas las ocasiones en que un interlocutor se ha hecho evidente en el poema, pero el pronombre que lo interpreta no refiere a un destinatario unívoco. A veces, "tú" es síntoma de un diálogo interno: "te has palpado y te acordaste de tus sueños pero no querías saber y por eso tu tacto no quería nada y no quisiste palparte para no dejar de creer que todavía no habías" (109). Otras, apela al lector:

> . . . no hay escape . . .
> . . .
> pero que tampoco podrás esperar por el inexorable y expectante desgaste de las cosas
> te estás yendo burlonamente
> pero antes abre algo y ve qué pasa
> sacia tu curiosidad (107).

Una tercera posibilidad —la más ambigua y sugerente— se da cuando "tú" encarna lo desconocido en su infinita distancia: "los que iniciados en los triunfos de la naturaleza / en las revelaciones de las edades y de las lluvias / anuncian las transformaciones del sonido, figura tuya —no sé aún quién eres (95-96).

Es en este tipo de situaciones cuando nos preguntamos: ¿qué existencia, qué conciencia actúa detrás de este "tú"? Nunca realmente definido, este "Tú" (al que a partir de este momento me referiré

con mayúscula) es vivido y percibido como objeto de celebración. El hablante lo busca, le *conversa*, lo ama y lo desea sin dolor, más bien con júbilo. Esto hace que a diferencia de otras poéticas, en las que búsquedas similares producen desgarramiento, en Saenz produzcan celebración, no herida. Con esa promesa llegamos al último verso de un poema necesariamente inconcluso porque más que llegadas y finales ha suscitado salidas y *conversaciones*: "En la espera de ser, estaré siempre. En ti me quedo yo, confiado, y olvido a mí y me cierro, y me vierto, y amo a todo y renuncio a todo. / Yo me quedo en ti porque así es mágico y porque basta un instante para confirmarme por el tacto (113).

Recapitulando lo hasta aquí expuesto cabe apuntar que la originalidad de *Muerte por el tacto* está en gran medida lograda por la coexistencia de discursividades tradicionalmente pensadas como antagónicas: la mística, la epistemológica y la lúdica. Provocando encuentros entre estas tres modalidades discursivas, el poema despliega una preocupación por ir *más allá* de lo conceptualmente conocido y permite que el lenguaje y la sabiduría popular quiebren la riguidez del discurso serio, pensado siempre como privativo de la "alta cultura". Simultáneamente, el "diálogo" que se produce entre discursividades heterogéneas deja apreciar la intensidad con que esta poesía interpela el saber de una época y denuncia la falacia de los lenguajes totalitarios y hegemónicos, que entran en crisis ante la sospecha de que "no se ha comprobado aún nada". Queda así manifiesta la inestabilidad del conocer, y son el lenguaje y el ser humano las piedras de toque. Ambos son lanzados *fuera de sí* y expuestos a la peligrosa tarea de "conspirar contra la armonía y contra la propia mirada" para "desentrañar los signos misteriosos de las nubes y de las calles" (97, 111). La tarea, ya lo vimos, queda pendiente, ya que el poema en ningún momento anticipa su realización, dejándonos con la impresión de que algo ha quedado sin hacer. Y es que *Muerte por el tacto* inicia pero no realiza la tarea de desenmascarar ese residuo logocéntrico tan arraigado en el saber contemporáneo y que se manifiesta en la percepción del ser humano como sujeto conocedor separado de un mundo que entiende como objeto y concibe como la única realidad cognocible. El poema, ya lo vimos, "conspira" contra esa "armonía". Nada queda saturado porque todo permanece abierto y por hacer. Van a ser los textos posteriores, fundamentalmente *Recorrer esta distancia* y *La noche*, los que

acorten distancias entre la conspiración y su realización.

3. Intrínsecamente ligado a *Muerte por el tacto*, *Aniversario de una visión* (1960) empieza donde su antecesor se había detenido, es decir, celebrando esa promesa que es Tú y sosteniendo con ella una *conversación* que no ha de interrumpirse en ninguno de los libros posteriores. Al contrario, conforme avance el discurso, se hará imprescindible para la continuación del proyecto iniciado en *Muerte por el tacto*. Desde su epígrafe, este poema está centrado en una *conversación* que el hablante sostiene con una "imagen que encendió unos perdidos y escondidos fuegos".

La modalidad apostrófica que va a caracterizar el poema surge en el momento en que esta imagen, lejos de constituir un objeto contemplativo, constituye una presencia/ausencia activa y altamente indeterminada: es una *visión* que provoca y obliga a hablar. Llega, sorprende, se marcha... y deja a un sujeto enamorado[5]:

> Lo flotante se pierde, y toda la vida se queda en la luz de la primavera que ha traído tu mirar
> —y mientras perduras en el eco yo contemplo tu partida con el humo en pos del horizonte,
> . . .
> No me atrevo a mirarte por no quedarme dentro de ti, y no te alabo por que no pierdas la alegría
> . . .
> —tu extravagancia me asombra y me regocija, y es mi pan de cada día
> . . .
> —¡cómo te amo me asombra! (1975: 119-120).

No tarda este sujeto en confesar su desconcierto y admitir que se encuentra frente a una "imagen escondida" que le hace "ver lo que no se ve" y que extrañamente se parece a él:

> Tu parecido a mí no se encuentra en ti, ni en mí, ni tampoco en mi parecido a ti
> pero en alguna línea trazada al acaso y que el olvido hizo memorable
> . . .
> —y no sé si tú eres o si es el demonio quien me deslumbra y me hace ver lo que no se ve (122-123).

5 A partir de este momento dejaré de referirme a la persona poética como al "hablante", básicamente porque las circunstancias de su emergencia en el poema lo han constituido en sujeto de una búsqueda.

¿Con qué criterios podemos estudiar esta visión polifacética y ambivalente que simultáneamente es algo exterior al personaje que habla (en cuanto es su interlocutor) y algo inherente a él (en cuanto se le parece y hasta lo contiene)? Muchos comentaristas de este poema han interpretado esta *visión* como el objeto de una búsqueda de otredad. De acuerdo a este argumento el poema es un monodiálogo que discurre la búsqueda, el encuentro y la pérdida de *"tú"* (Siles Guevara 1975: 406-407; Wiethüchter 1975: 299). Estas lecturas, que tan agudamente advierten la carga epistemológica implícita en el poema y la importancia que en esta poética adquiere la relación *yo-tú*, neutralizan su alcance al reducir el acontecimiento a un monodiálogo del que habla. A partir de estas lecturas —y no contra ellas— conviene re-examinar la complejidad del acto apostrófico saenzeano, que no conduce necesariamente al solipsismo. El hecho de que en este texto el conocimiento de la otredad dependa de una *conversación* con ella sugiere que ni el monólogo dramático (situación en la que yo es el centro absoluto del discurso) ni el diálogo frustrado (situación en la que ese centro absoluto fracasa en su búsqueda de *tú*) alcanzan para comprender el tipo de relación *yo-tú* que genera el poema. Estamos ante una compleja categoría de diálogo (una *conversación*, como sugerí anteriormente y explicaré en el desarrollo de esta sección) que merece ser detenidamente examinada. Para ello, será conveniente discutir qué entendemos por discurso solipsista.

Teóricamente, el término "solipsista" se fundamenta en la idea de que el diálogo sólo es posible cuando el que habla tiene en frente un interlocutor que responde y, con su respuesta, garantiza la continuidad del circuito comunicativo. En base a estas generalizaciones un discurso que, como el de Saenz, altera esta continuidad, corre el riesgo de ser considerado solipsista o monológico. Pero en el caso de Saenz tales suposiciones pueden ser insuficientes.

Planteamientos emergentes de la teoría del apóstrofe permiten cuestionar esa tendencia a ver en la relación *yo-tú* (tal como se plantea en esta poética) una reproducción de la imagen de *yo*. En esta dirección apunta el trabajo de Jonathan Culler, que después de haber sugerido que la relación *yo-tú* "dramatiza o constituye una imagen de sí mismo" (1981: 142), en *Lyric poetry* modifica considerablemente su posición observando que:

> En general, la autorreferencialidad no crea una unidad orgánica cerrada en

> sí misma . . . más bien produce relaciones paradójicas al interior del sujeto y revela la imposibilidad del discurso para dar cuenta de sí mismo. Las autodescripciones de una obra no producen clausura o auto-posesión, sino un proceso imposible y abierto de auto-percepción.

La importancia que esta interiorización tiene para un teórico como Culler reside en el sesgo postmodernista que invoca: la inestabilidad que afecta al sujeto una vez que el centralismo de *yo* (su identidad) deja de constituir un espacio seguro. Más audaz es la propuesta de Mary Jacobus, que además de poner en tela de juicio el supuesto solipsismo de este tipo de discursos, intuye en ellos una capacidad para trascender los límites del *yo* de maneras más sugerentes. Según Jacobus "convocar al *yo* mediante el apóstrofe es una manera de convocar a otro" (1976: 175).

Admitir que el vocativo apostrófico entraña algo más que un ejercicio retórico legitima la propuesta de que en el discurso saenzeano coexisten por lo menos tres diferentes categorías dialógicas: un dialogismo interno, un dialogismo con el lector y un dialogismo que, a falta de mejor expresión, he caracterizado como diálogo con lo desconocido en su infinita distancia. Con excepción del segundo caso, que reproduce una situación comunicativa no conflictiva, los dos restantes actualizan formas distintivas de diálogo. Diálogos que, incidiendo menos en lo que *yo* comunica a *tú*, inciden más en un deseo (una obsesión tal vez) de aproximarse a *otro*, de interrogarlo, de acortar distancias... *Aniversario de una visión* brinda la oportunidad de explorar a fondo el tercer tipo de diálogo; cuando *yo* dialoga con lo que desconoce y que, por eso mismo, ama y desea.

La familiaridad con que el sujeto se dirige a este *Tú* y el tono confidencial de su discurso hacen plausible la idea de una *conversación*. Y ya que la misma se da entre una visión que está a punto de perecer y un sujeto que se convertirá en único testigo de su existencia ("—tú perecerás,/y nadie habrá visto tu alma, excepto yo", 1975: 125), entra en consideración una tradición que de muchas maneras viene vinculándose al discurso saenzeano: la tradición oral que caracteriza a las culturas de origen prehispánico y que se fundamenta en estrategias de preservación del conocimiento. Esa capacidad que despliega el poema para *conversar* con una ausencia encuentra asideros en la tradición oral sobre todo considerando que en ella la *conversación* con lo desconocido (encarnado en fenómenos naturales como la lluvia, la tierra o el trueno; o en experiencias sobrenaturales como el contacto con los muertos)

constituye estrategias de preservación de conocimientos olvidados. Cómo y a través de qué estrategias discursivas funciona esta *conversación* en la poética saenzeana es lo que ahora necesita ser estudiado.

En *L'entretien infini* (*El diálogo inconcluso*), Maurice Blanchot examina detenidamente este tipo de *conversaciones*, subrayando que en estos casos lo que está en juego y demanda relación es todo aquello que "me separa del otro, es decir, en cuanto estoy infinitamente separado de él...". Esta alteridad, observa Blanchot, "no lo convierte en otro *yo* para mí, ni en otra existencia, sino más bien en lo desconocido en su infinita distancia" (1969: 77). El sujeto que encontramos en *Aniversario* busca precisamente contacto con una otredad que en rigor no es otro *yo*, ni otra existencia, ni siquiera una esencia trascendental, es lo infinito desconocido; algo que, como el río heraclitano, *nunca habla ni calla, pero da signos* (1987: fragmento 93). No en vano buena parte del poema transcurre precisamente a las orillas de un río que por sus características alude al *Choqueyapu*[6]:

> A la vista del río, que lava de males a los habitantes y los mantiene despiertos,
> y que socava la delgada corteza que sostiene a la ciudad debajo de la cual se oculta un gran abismo,
> . . .
> —quiero descubrir por qué sentimos que nos movemos, en cuál espacio, en cuál sitio, en cuál distancia se mueve el movimiento en la quietud,
> donde busca el movimiento un ir de un lugar a otro sin necesidad de ir, y busca realizarse en inmovilidad y dentro de sí mismo,
> como la superficie de este río y como sus aguas, discurriendo lentamente junto con nosotros,
> . . .
> ¡Pasa sordo y ruidoso el río! —se desliza y salta a través de los diques,
> a su estruendo se enardecen las visiones de grandes animales
> que vemos cuando a solas nos desahogamos de cierta rara tristeza,
> en la transparencia y en el olvido de los suspiros que el río eleva y profundiza en medio de emanaciones mefíticas,
> y al silbido del aire puro que el Illimani ha filtrado (1975: 129-130).

Con fondo heracliteano, el poema de Saenz inaugura una *conver-*

---

6 En *Imágenes paceñas* Saenz dedicó todo un apartado a la celebración de este río, al que percibe como tutelar de la ciudad de La Paz, ya que conoce sus secretos y cuenta su historia. Originado en los Andes y cargado de implicaciones mágicas y de leyenda, el *Choqueyapu* es, en palabras de Saenz, la ciudad en estado líquido (1979: 103-104).

sación con la otredad cifrada en el enigma de una visión que *no habla ni calla, da signos*. Su mutismo, por tanto, no es producto de excesos egóticos por parte de un sujeto que la silencia. Su silencio habla, llega desde los "confines de la infancia" y "los mares profundos de la juventud", pero para oírlo hace falta algo más que un par de oídos:

—¡como me miras!,
de unos confines, de la infancia
y de los mares profundos de la juventud
—¡me miras en el vacío y a través de la distancia,
cómo llega tu mirar, de tanta lejanía y en qué conmovida manera,
que me hace saber que yo no te miro!
—y un gran llanto me sacude al deseo de encontrarte,
y hablar contigo sobre la gratitud, sobre la primavera y la alegría
y sobre cosas tantas y diversas,
y a un tiempo te escucho —en la huella que ha quedado en mi frente, en una sombra que roza la pared—,
te escucho hablar de todo cuanto me hace llorar
—y así me respondes a lo que digo en mi corazón (134).

Aun cuando el poema no produce una situación de discurso indirecto libre (única forma en que la narratología occidental admite la presencia de voces segundas en el discurso), es evidente que la *otra* voz se manifiesta, habla, responde. No la oímos en directo porque todavía ignoramos la hermenéutica de una narratología y de una semántica que operan de modos distintos a los convencionales. Prueba de ello es la manera en que el poema nos está sugiriendo que más importante que buscar-para-encontrar es buscar-para-no-encontrar. Lo que fascina, lo que enamora, es aquello de lo que se está separado y que se encuentra a una distancia inconmensurable:

Tu recorrido en las calles te separa de mí, de igual manera que el día y las calles de por sí
—la ciudad es toda entera una araña que te guarda de mí,
y la luz te incomunica; te aparta, y me hace espiar lo bien que te vigila
—brilla tu júbilo en las esquinas,
a la hora de la desolación yo me pregunto si encontraré el alto azul profundo de tu vestimenta,
mi país,
el aire de tu voz al caer la tarde
—y me pregunto por qué renunciaría jubilosamente al júbilo que tú me causas (121).

No pasa desapercibida la manera en que el discurso ha empe-

zado a establecer registros a los que volverá constantemente en libros posteriores: la luz, la claridad, son percibidas como obstáculo, incomunican[7]. A partir de esta sospecha el lenguaje, hasta este momento claro y transparente, empieza a tornarse oscuro. Desaparecen las oraciones gramaticalmente perfectas y surgen los retruécanos y las paradojas:

> . . . yo soy yo y tú eres tú, y yo te miro y por eso creo que tú me miras,
> y tú no me miras pero crees que lo haces toda vez que tú me miras,
> con la diferencia que yo no me miro a mí sino que creo hacerlo por mirarte a ti
> o sea que yo soy yo, y tú no eres tú sino yo;
> en una palabra: hay y no hay comunicación; y tú no existes, y yo dejo de existir al ocuparme de ti, puesto que *salgo de mí* por que existas tú
> —en conclusión, yo te digo que es éste el tono a emplearse cuando de penetrar en las cuestiones de amor se trata —una cosa oscura (126; mi subrayado).

Literalmente el poema ha puesto en peligro la continuidad del circuito comunicativo y se ha tornado oscuro. Sorprendentemente, esta oscuridad no es síntoma de un abandono del lenguaje común; al contrario, se manifiesta a través de él. El que habla es el primero en admitir estos desplazamientos, reconoce que con su discurso cancela un tipo de comunicación para abrirse a otras formas de hablar, y que este acontecimiento lo pone "fuera de sí" y fuera de las convenciones lingüísticas. Como si esto no fuera suficiente concluye que "éste es el tono a/emplearse cuando de penetrar en las cuestiones de/amor se trata —una cosa oscura". Esta ruptura con la sintaxis, y la oscuridad que de ella emerge, remiten nuevamente a Heráclito, ese enigmático personaje que con sus *nuevas maneras de hablar* sorprendió a la Antigüedad presocrática con el enigma de la doble significación del lenguaje. Heráclito el Oscuro enseñó que a través de la claridad de las palabras comunes es posible, y deseable, acercarse a la oscuridad del mundo, a lo que se oculta a la percepción inmediata. El resultado será un discurso que, manteniendo la frescura de la expresión coloquial, altera la estructura comunicativa convencional para calar hondo en

---

7 Esta poética de lo oscuro ya había aparecido en *Muerte por el tacto*, cuando el sujeto lírico confesaba amor por "sus entrañas oscuras". En textos posteriores la fascinación por lo oscuro irá asociándose con aspectos ocultos y prohibidos de la realidad y del conocimiento, pero será en *Las tinieblas* (1978) donde alcanzará su mejor expresión. En este texto, como en ningún otro, se aprecia una meditación sobre el mundo de lo oscuro.

el enigma de lo desconocido. Exactamente los términos en que Saenz plantea su discurso: "tú no existes, y yo dejo de existir al ocuparme de ti, / puesto que salgo de mí por que existas tú".

Pensado y vivido como "cuestión de amor", el conocimiento del lado oscuro del mundo ha de caracterizar la poética saenzeana en todos sus matices. De aquí la tónica amorosa que permea el discurso y que, en ocasiones, tiende a buscar una unión trascendental que sin embargo nunca llega a producirse. El énfasis puesto en el futuro (tú y yo seremos) difiere el encuentro y con él cualquier posible trascendentalismo. La *conversación* con *Tú* es pues infinita, más que reproducir el solipsismo de un ego, motiva una voluntad de saber y hace del hablante un sujeto seducido por la posibilidad de salir fuera de sí hacia lo que lo excede y, por eso mismo, fascina. El discurso, en estas condiciones, adquiere las características de *obra abierta* y recuerda uno de los planteamientos básicos de la teoría del apóstrofe: "los poemas que contienen apóstrofes terminan a menudo en renuncias y preguntas" (Culler 1981: 143). ¿Por qué un poema apostrófico tiende al final abierto, a la renuncia? En el caso de *Aniversario* parece evidente que el carácter abierto del discurso emerge del rumbo que toma la relación *yo-tú* dado que ésta, más que concluir en el fracaso de un desencuentro, abre el discurso hacia las infinitas virtualidades del encuentro. Las derrotas parciales que el hablante va confrontando no cancelan su búsqueda, porque en la ruta del aprendizaje más que fracasos el aprendiz enfrenta obstáculos, causas de inercia que surgen en el acto mismo de conocer y que sugieren que el conocimiento no es algo que ocurre de inmediato, sino algo que se construye en contra de conocimientos mal adquiridos y a lo largo de toda una vida.

Desde *Muerte por el tacto* el sujeto poético viene enfrentando una serie de obstáculos que si bien lo separan de aquello que está buscando, en ningún momento lo derrotan ni cancelan su búsqueda. En *Aniversario de una visión* es todavía inmensa la distancia que separa al sujeto de la visión que lo enamora, empero, vemos producirse algún tipo de contacto con ella precisamente a través de la *conversación* que los acerca. El obstáculo de la percepción ordinaria ha sido parcialmente superado. Salir de la contemplación de lo mismo y acceder al contacto con lo otro hace del hablante un sujeto jubiloso que celebra, como acontecimiento extraordinario, el *aniversario de una visión*: "Que sea larga tu permanencia bajo el fulgor de las estrellas, / yo dejo en tus

manos mi tiempo/—el tiempo de la lluvia perfumará tu presencia resplandeciente en la vegetación" (1975: 135).

Como puede verse, de este tipo de experiencia el sujeto sale como de un acto de amor. El contacto con la *visión* ha sido, además de un acto epistemológico, un acto amoroso. Nótese sin embargo la sutil intencionalidad del discurso: más que acontecimientos felices, la celebración y el júbilo que recorren estos versos constituyen acontecimientos difíciles. Trascienden binarismos convencionales, no son ni buenos ni malos, ni tristes ni felices. Son expresiones de lucha, líneas de fuerza. Esto explica por qué, hacia el final del poema, el sujeto no desespera ante el inminente desvanecimiento de la *visión*. Más que poseerla, quiere aprender de ella la temeridad con que habita en zonas desconocidas de la conciencia y de la percepción. Por eso el júbilo, y también la celebración, no interpretan actos de posesión. Al contrario, sugieren una falta, una ausencia fecunda: "Hazme saber, perdida y desaparecida visión, qué era lo que guardaba tu mirar/—si era el ansiado y secreto don,/*que mi vida esperó toda la vida a que la muerte lo recibiese* (136; mi subrayado).

Como antes *Muerte por el tacto*, *Aniversario* percibe en la muerte una vía de conocimiento. Ya hemos visto hasta qué punto en el discurso saenzeano esta espacialidad (y su corolario, los muertos) está emancipada de referentes convencionales y enriquecida de tradiciones culturales y filosóficas que perciben la muerte desde perspectivas alternativas capaces de crearle virtualidades al conocimiento. Es así como ahora reaparece, desvinculada de cargas semánticas convencionales y próxima a la *visión* que enamora al sujeto poético: "imagen escondida/sabor de juventud a la espera de fundirse con la hora de la muerte que es tu forma que camina con luz y con amor a lo largo de los días y las noches y los años para lastimar mi corazón" (122). Otro aspecto ya abordado en *Muerte por el tacto* y retomado en *Aniversario* es el escepticismo frente al lenguaje, que ahora se muestra todavía más radical: "yo clamo por el olvido de la palabra, la unificación de los reinos y la comunicación por medio de los ojos, el retorno al alma (125).

Hay en el trabajo de Saenz toda una reflexión sobre el lenguaje que apunta a deslegitimizarlo en cuanto instrumento neutro para representar el mundo empírico. Con Saenz surge la sospecha de que el acceso a la realidad no puede ser exclusivamente lingüístico, por-

que además de reflejar realidades el lenguaje puede también crearlas a partir de modelos preconcebidos. Una manera de evitar este tipo de distorsiones es acceder a la realidad sin mediación discursiva, es decir, al margen del pensamiento representado, que fue la inventiva que convirtió al lenguaje en el sistema de signos que hoy conocemos[8]. Considerando que este tipo de pensamiento fue posible en América gracias a la acción de la Conquista, puede calibrarse el alcance de los postulados saenzeanos. Al mismo tiempo, entender por qué para leer su obra hace falta una puesta en escena de los distintos hilos, voces y matices que la van conformando y que remiten a una variedad de contextos culturales.

Pero lo que hace de *Aniversario* un poema clave para entender el proyecto poético saenzeano es el giro conceptual que recibe la modalidad apostrófica. A partir de este texto el apóstrófe exige un replanteamiento en términos distintos a los prescritos por la academia, ya que al conferir a la relación yo-tú las características de una *conversación* abre paso a la oralidad que permea el discurso y que, como se verá más adelante, ha de orientar el curso de los próximos poemas. Cabe también destacar el carácter permanente de la conversación referida. Más que un acontecimiento circunstancial se trata de una *conversación* que el hablante se encargará de mantener viva y activa mientras dure su búsqueda, es decir, a lo largo del conjunto de textos que componen esta poética. En consecuencia ni el discurso se agotará en un acto solipsista ni el hablante en los límites de un ego. Al contrario, primará siempre un deseo de saber que entraña un salir de sí mismo hacia el vértigo de lo desconocido.

A mi entender, dos son los aportes más significativos de este poema: el haber hecho del discurso una *conversación* y el haber dejado suficientemente claro que para esta poética más importante que la creación de un lenguaje es el aprendizaje de un conocimiento. Por último, nótese que en relación a *Muerte por el tacto*, *Aniversario* registra una progresión considerable en el proyecto original. Significativamente en este texto se acortan distancias entre la intuición del lado misterioso del mundo y la experiencia de él.

4. En su próximo texto, *Visitante profundo* (1964), Saenz incorpora rasgos que han de ser característicos de su producción posterior: lo que

[8] En *Visitante profundo* un imperativo apostrófico ratifica esta propuesta: "Vive a la vera del lenguaje" (1975: 159).

llamaré el principio espacial del *estar*, la lógica alquímica y el motivo náutico de la singladura hacia lo desconocido.

En cuanto motivo literario, desde *La Odisea* la idea del *viaje* ha marcado al ser humano como una existencia seducida por el deseo (la mayoría de las veces fatal) de abandonar tierra firme para, a cambio, *navegar* por las increíbles realidades que se sitúan *más allá* de las fronteras de lo conocido. Exactamente los términos en que Saenz plantea su discurso y el destino de sus personajes, sean éstos líricos, narrativos o dramáticos. El episodio de *Felipe Delgado* que cito a continuación indica hasta qué punto *navegar*, ir hacia lo desconocido, llega a constituir el objetivo fundamental de esta poética:

> Navigare necesse est
> *vivere non necesse*
>
> Así rezaba sobre el mármol del monumento a Colón, una sentencia a él atribuída.
> Al pasar por el Prado, Oblitas habíase quedado sorprendido leyendo esta sentencia, hasta tal punto, que decidió dibujar un cuadro, con un velero perdiéndose en las tinieblas bajo este lema:
>
> Es necesario navegar
> Vivir no es necesario
>
> Y entonces se le ocurrió ponerle vidrio y marco; y una vez hecho esto, Oblitas, pensándolo bien, vio por regalar el cuadro a Felipe Delgado. ¡Después de todo, era muy difícil encontrar un verdadero regalo! (1979a: 583).

Como antes la *visión*, ahora un *visitante* (un *navegante*, propiamente dicho) anuncia el advenimiento de acontecimientos que, además de seducir al hablante, le señalan un camino de aprendizaje. Como no podía ser de otra manera, este *visitante* adopta las características de un Tú interlocutor y con él reanuda el sujeto la *conversación* que antes sostuviera con la *visión*. Inopinadamente, Tú es relacionado con un modo y con un color:

> *Del modo azul* con que envuelves el mundo,
> *el modo azul* en que lo amas.
> Estoy entristecido, y enamorado de tu modo azul—del *modo azul de estar* que esperas a que yo pueda vivir y morir aquí en el mundo.
> Del modo azul en que la idea te conduce al alba del gesto —percibes el estruendo que vives y lo explicas e interpretas a tus semejantes y a nosotros
> en el borde del agua y el oído atento a las claras revelaciones de una trompeta transmutadora del de seo de la luz (1975: 147; mi subrayado).

Que este *visitante* se vea asociado con el color azul no es del

todo sorprendente. Ya en *Aniversario* el hablante identificó el azul con la *visión* cuando, conversando con ella, le decía: "a la hora de la desolación yo me pregunto si/encontraré el alto azul profundo de tu vestimenta" (121). El recurso a una fuente mimética como el color azul puede entenderse de muchas maneras y a través de distintas tradiciones culturales. El diccionario de usos simbólicos del lenguaje lo señala como "símbolo de la Verdad" y lo asocia con signos iniciáticos (Bayley: 79). Pero cuando la simbología de este color cobra interés es cuando advertimos su función en las culturas prehispánicas. En el México antiguo, por ejemplo, los mortales que por su sabiduría se distinguían de sus semejantes pintaban sus cuerpos de azul, puesto que éste era el color de la purificación[9]. Tan consistente debió haber sido en la Antigüedad la simbología de este color que hasta hoy día persiste el cliché "sangre azul", residuo adulterado de un pensamiento simbólico que atribuía a la sabiduría el color azul.

Así asociado a prácticas cúlticas, el azul designa en sus usuarios una expansión de la conciencia hacia zonas de desbordamiento. El *visitante* del texto que estamos leyendo lleva inscrito ese color, de aquí que, al *conversar* con él, su interlocutor entra en relación de aprendizaje con una sabiduría antigua, simbólicamente representada en el color azul. A diferencia de una relación circunstancial, ésta adoptará formas de iniciación y consolidará una alianza permanente. Un importante acto perlocutorio inaugura este proceso cuando el hablante declara su decisión de iniciarse en el aprendizaje de lo desconocido:

> Me voy al bosque de hojas amarillas y quebradizas
> a ver lo que entraña la vida, la infancia del tiempo y el instante de luz
> —al destello del sol conoceré las sonrisas y las volteretas
> y caminaré con los ojos cerrados,
> orientado por la fragancia de las transformaciones y de los fuegos
> —y llegaré al horizonte cuando la muerte se esfume.
> En mi sueño de vida,
> han de ser la alegría y el eco un juego nocturno para las abejas y un alimento para mí
> y al mirar en mis ojos la transparencia jubilosa, exclamaré:
>
> *"De lo desconocido vivo, y le ofrezco mi gratitud posada en el mar"* (145-146;

---

[9] De los manuscritos antiguos disponibles, el *Códice Borgia* (prehispánico) y el *Códice Florentino* (post-Conquista) ofrecen abundante material iconográfico para tener una idea cabal de los usos rituales del azul.

mi subrayado).

Esta declaración final, reafirmada constantemente a lo largo del texto, encuentra su momento culminante en el acto de *cruzar el umbral*, que es cuando se produce la transformación del *aprendiz* de los primeros poemas en el *iniciado* de los siguientes. La sección IV (subsección 13) registra este acontecimiento:

> Estamos en el *dintel* y los pasos te sorprenden.
> La anciana de los cielos no turba tu melancolía *y trasvasas la luz del dintel —eres un milagro, si se quiere;*
> . . .
> Todo se reduce a que tú eres si has visto (177-78; mi subrayado).

Aun cuando la indeterminación de "tú" no permite establecer quién cruza el umbral (si el hablante dirigiéndose a sí mismo como a tú o alguna otra manifestación de la segunda persona gramatical), lo fundamental aquí es el *salto* que se produce hacia un nuevo mundo de la percepción. Este *salto,* descrito como *milagro,* está muy próximo al "acontecimiento alquímico" del que habla Bachelard (1970: 46-54). De acuerdo a este epistemólogo la alquimia constituye la práctica de una cultura íntima, y es en la intimidad del sujeto donde se produce la primera lección mágica, expresada en el milagro de la manifestación de la diferencia. Este acontecimiento, tan categóricamente expresado en *Visitante*, permite que detrás del hablante-aprendiz empecemos a descubrir al aprendiz de alquimista. Fueron necesarios dos textos de aprendizaje antes de que al hablante le sea dado este *milagro*. *Muerte por el tacto* y *Aniversario* todavía estaban lejos de este acontecimiento.

El hecho de que en *Visitante* se produzca efectivamente un *cruce del umbral* acorta distancias entre el que habla y el abismo desconocido que lo seduce. Todo comienza cuando el sujeto toma conciencia de la necesidad de *encontrarse*: "Muere el hombre en el peligro de *encontrarse,* y por el don de saltar no morirá" (183; mi subrayado). Este acto de *encontrarse* no remite a una indagación personal ni debe ser confundido con el de conocerse a sí mismo. Su raíz latina remite al vocablo "versor" que en una de sus acepciones significa *habitar*, *estar*. De aquí que a partir de este texto cobra importancia la búsqueda de un sitio donde *estar*. En su desarrollo, esta búsqueda va a constituir uno de los rasgos más distintivos del discurso saenzeano: el principio espacial del *estar*, cifrado en el deseo de encontrar sitio para *ser* y *estar* en el mundo. Los versos anteriormente citados llaman la atención sobre el

peligro de la empresa; no en vano la Noche y la Muerte han de ser los caminos a recorrer.

Ahora se entiende mejor por qué en los textos precedentes la noche y la muerte ocupaban sitio de privilegio y exigían un lector desconfiado de referentes convencionales. En *Visitante* el discurso ratifica esta suspensión de referencia al subrayar que: "La muerte suma y armónica nada tiene que ver con la muerte por vacilación" (187). Una vez más marca el discurso las distancias que median entre la muerte, entendida como cesación de facultades, y la muerte percibida como experiencia de otredad.

Muchos son los críticos y teóricos de la poesía que sitúan el germen de la función poética en esta capacidad de rebasar el referente ordinario; pero mientras algunos sostienen que la supremacía de la función poética sobre la referencial (fenómeno al que Jakobson denominó *referencialidad escindida*) nunca llega a destruir el referente, tan sólo lo torna ambiguo, otros consideran posibilidades más creativas. Ricoeur, por ejemplo, descree de la *referencialidad escindida*, porque considera que la poesía no se limita a "tornar ambiguas cosas que no lo son". Insiste, por tanto, en la *ruina de la referencia* como el principio natural del decir poético (1975: 282). La poética saenzeana sería impensable fuera de esta formulación. La noche y la muerte, dos de sus puntales discursivos, se fundan precisamente sobre las ruinas del mundo referencial. Y desde allí, desde el desmoronamiento de lo conocido, invitan a experiencias perturbadoras:

> Como el día alimenta unos sueños estériles y lastima tu naturaleza angelical,
> has de partir en pos de la *noche*
> —y yo te diré que ella suele pedir, como un mendigo, toda la vida:
> raramente se conmueve.
> Pero tú, con tu tierna manera increíble,
> eres comunicativo y la conmoverás en aquella claraboya, si le dices:
> "Quiero la muerte, pero no morir"
> . . .
> Y de tal modo conocerás las imaginaciones de la noche
> y lo indecible de muerte en tu forma,
> el júbilo mío: estoy de pie y con un fuego en las manos (153-54; mi subrayado).

Pero sería un error concluir que este tipo de enunciados, al que algunos teóricos reconocen como "metafóricos", surge exclusivamente

del colapso semántico que produce la ruina de la referencia. Como observa Ricoeur, el objetivo del lenguaje poético no es destruir el orden del lenguaje ordinario para proponer *otro,* cuyos referentes sólo existen en la emotividad del poeta. Esto llevaría a una teoría connotativa y emotiva de la poesía que no ayudaría en nada a conjurar esa etiqueta que la condena como discurso divorciado de la realidad. Ricoeur insiste: la poesía es mucho más que emotividad pura. A través de sus impertinencias semánticas produce el surgimiento de una nueva pertinencia, pero el valor de ese cambio de significación no radica en la novedad a secas, sino en la tensión que ésta crea con las significaciones anteriores. De aquí que lo *recién creado* (que no será ni irrealismo, ni surrealismo, ni sin sentido) tendrá la capacidad de redescubrir la realidad bajo otro orden de pertinencia. Estos argumentos disipan, por lo menos teóricamente, esa sensación de desprotección que ataca al lector cuando se enfrenta a poemas que, al carecer de referentes reconocibles, parecen negar acceso a la significación. Estos poemas, nos dice Ricoeur, no son enigmas a los que la significación metafórica no ofrece solución. En *Visitante*, ya lo vimos, ni la noche ni los muertos responden a los referentes a que nos han acostumbrado siglos de pensamiento representado. En consecuencia, la costumbre de asignarles connotaciones mórbidas y macabras no es más que eso, una costumbre que el poema se encarga de detener a través de las tensiones que crea entre referentes convencionales y nuevas maneras de significar. El desafío de la creación poética estriba en la necesidad de llegar a los referentes que actúan detrás de esas nuevas maneras de significar y que, en el caso de Saenz, surgen al contacto con lógicas culturales antihegemónicas.

5. *El frío* (1967) es el siguiente poema de Saenz, y desde el enigmático minimalismo de su título, anuncia la irrupción de un nuevo significante en el sistema discursivo. Para estudiar este poema en relación a los que lo preceden y en proyección a los que le sucederán examinaré dos rasgos suyos sobresalientes: la constitución de un discurso metaficcional y el tratamiento que recibe el principio espacial del estar.

5.1. La constitución de un discurso metaficcional

Ya hemos visto que el proyecto poético de Saenz adquiere, en cada nuevo libro, interesantes innovaciones formales. En el caso de *El frío* nos encontramos con un texto en el que han sido incorporadas

estrategias discursivas que, por lo menos hasta 1967, no habían sido exploradas en profundidad en el campo de la lírica boliviana y que contribuyeron para que ésta se integrara en definitiva a los logros más audaces alcanzados por las estéticas de fin de siglo. Me refiero a la emergencia de un discurso metaficcional (y las consecuencias epistemológicas que éste trae consigo) logrado a través de procesos de reflexión que permiten al texto tematizar su propia ficcionalidad. Para comprender apropiadamente este fenómeno conviene observar la específica organización formal sobre la que está construido *El frío*.

Como antes *Muerte por el tacto* y *Aniversario de una visión,* el poema se abre con un epígrafe altamente metaforizado que prepara al lector para una nueva y provocadora experiencia, la experiencia del *frío*:

> *Tiene un olor de antigüedad*
> *es el de los adivinos*
> *—y en el aire,*
> *cuando se cierne la noche,*
> *un olor de juventud,*
> *que se ha desvanecido*
> *junto con el día* (1975: 207).

Inmediatamente el vocablo *frío* empieza a adquirir los perfiles propios del discurso saenzeano. La descripción sinestésica que de él se hace lo asocia al olor, no a la percepción de temperatura. Y claro, ese olor está asociado a la noche con todos sus presagios. En relación a la *visión* o al *visitante*, que estaban vinculados a formas olvidadas de conocimiento, el *frío* es más específico: está literalmente vinculado a formas *antiguas* de conocimiento.

A diferencia de los textos anteriores, lo que sigue a este epígrafe no es ni una dedicatoria ni el conjunto de poemas que esperamos, sino un fragmento en verso que funciona a manera de pre-texto. En tono confidencial e intimista, el hablante nos habla de sus años de juventud:

> Yo había dicho adiós, allá en mi juventud, y lo supe después de muchos años.
> cuando me di cuenta que estaba enamorado del frío.
> Y ahora estoy en el frío,
> *heme aquí escribiendo sobre él y de tal manera,*
> como primera cosa hago llegar con toda urgencia mis grandes saludos a todos,
> ya que de otro modo no podría proseguir (209; mi subrayado).

Esa metaficcionalidad a la que antes me he referido puede preci-

samente apreciarse en estos versos. Discursivamente se ha manifestado una conciencia de estar escribiendo para alguien que está leyendo. Se establece así una relación hablante-texto-lector en términos de relación imprescindible, ya que sin ella "no se podría proseguir". Esta modalidad reflexiva se complementa cuando el hablante tematiza sus propias premisas conceptuales. Ejemplo de ello es la reflexión que articula acerca de la problemática de la verdad: ". . . no vaya usted a creer lo que dice la gente, pues no se sabe a cien-cia cierta qué cosa será el sol, pongamos por caso, / excepto que no tiene absolutamente nada que ver con las estaciones, ni con la temperatura tampoco (218). O la que surge a propósito del enigma del frío: "¡Qué enigma, qué terrible enigma encierra la temperatura!" (215); "No hay termómetro para medir el verdadero frío" (217).

En todos los casos estos procesos de reflexividad crean tensiones semánticas tan intensas que, además de poner en crisis el mundo de las referencias convencionales, desestabilizan la percepción que tenemos del tiempo. Esto ocurre cuando el poema permite que el pasado ("Yo había dicho adiós, allá en mi juventud, y lo supe después de muchos años. / cuando me di cuenta que estaba enamorado del frío") y el presente de la enunciación ("y ahora estoy en el frío, . . . escribiendo sobre él"), funcionen como contemporáneos. Este resquebrajamiento del curso lineal del tiempo genera lo que con Ricoeur llamaré una *toma de distancia temporal*[10],en virtud de la cual el pasado y el presente convergen en una temporalidad específica: aquélla en la que se produce el conocimiento del *frío*. En esta temporalidad el pasado sobrevive activamente en la experiencia presente porque los acontecimientos que en él ocurrieron han sido de tal manera incorporados a la conciencia que no están ni cerca ni lejos, sino en constante proceso de llegar a ser. Al igual que la experiencia alquímica, que se desarrolla en una duración bergsoniana, el aprendizaje del *frío* constituye una actividad desvinculada de cronologías. En tanto permanezca activa (léase en cuanto no se interrumpa el proceso de aprendizaje), evadirá las divisiones del tiempo y posibilitará la escritura del poema.

5.2. El principio espacial del *estar*

[10] En *Temps et recit* Ricoeur habla de un proceso de *dé-distanciation* para referirse a estos procesos de deuda con el pasado. En ellos, la experiencia de lo que "alguna vez fue" queda actualizada en el presente. Estas formulaciones están expresadas y desarrolladas en el artículo 3 de la segunda parte, titulado "La réalité du passé historique".

Ya hemos visto la importancia que en esta poética adquiere la búsqueda de un sitio para *estar*. Vimos también que la noche y la muerte (desvinculadas de atributos convencionales) ofrecen posibilidades que le interesan al hablante. El texto del que ahora me ocupo proporciona una tercera posibilidad: el frío. La primera información que de él recibimos nos llega a través del epígrafe inaugural que establece sus atributos: tiene "un olor de antigüedad" que lo asemeja a los "adivinos", y al llegar la noche adquiere "un olor de juventud". Si con Castaneda (1988: 220-225; 1993: 1, 61) relacionamos el vocablo "antiguo" con un conocimiento que existió en América miles de años antes de la Conquista española y que fue brutalmente erradicado por autoridades eclesiásticas que obligaron a sus practicantes (brujos y adivinos) a adoptar uno nuevo, puede conjeturarse que en su vertiente *antigua* el frío encarna formas de conocimiento anteriores al advenimiento de la racionalidad occidental. En relación a estos atributos, ese "olor de juventud" que también lo caracteriza podría ser una referencia a la juventud (en sentido de inexperiencia) del aprendiz que se entrega a la recuperación de saberes antiguos y olvidados. A estas características tenemos que añadir también el rol que históricamente desempeñó el frío en las culturas andinas, ya que éstas tuvo literalmente que "conquistarlo" para hacer posible la vida en las alturas. Como anota John Murra, uno de los logros de los antiguos aymaras fue precisamente la domesticación y el aprovechamiento del frío, porque "mientras en otras latitudes el hombre lo aguanta y lo puede sobrevivir, en los Andes se dio un paso más, que permitió transformar al frío en un factor positivo, creador" (1988).

Así caracterizado, el frío adquiere un estatuto análogo al de la noche y la muerte. Es percibido como espacialidad privilegiada para el advenimiento de lo desconocido y representa un sitio para *estar*. De aquí que sea posible la paradoja de habitar en él: "Estoy en el frío . . . escribiendo sobre él". En lo que sigue del poema el hablante expone las condiciones en las que le ha sido dado habitar este tipo de espacialidad. Para ello, distingue entre un espacio al que renuncia a estar (el mundo degradado del progreso); y otro, al que se prepara a partir (el país del frío):

> En las calles me doy cuenta del estado del *mundo,*
> *yo pienso partir de una vez en pos del frío* y dar con el demonio que se oculta más allá de las sombras

> y preguntarle por qué solamente en el país del frío podía buscarse alguna cosa que sirviera tanto como la vida,
> *aquella voz* que echo de menos y que necesito escuchar antes de marcharme (211; mi subrayado).

Más que la gratuidad de una realidad aparte, estos versos articulan una respuesta al "estado del mundo", que a los ojos del hablante ha conducido a la enajenación colectiva y a una falta de "país" para vivir. Es urgente entonces la búsqueda del *otro* país. Por sus definiciones, éste no ha de constituir un mundo "mejorado" en base a los mismos esquemas conceptuales que organizan el único mundo que conocemos, sino que ha de proponer la posibilidad de *otra* referencialidad y de *otra* manera de vivir. En este sentido su búsqueda puede ser vista como la búsqueda de una espacialidad situada *más allá* de este mundo. Este *más allá*, que para la percepción occidentalizada suele representar un sitio macabro, para otras formas de pensamiento encarna sitios de contacto con lo sagrado, con todo lo que sobrepasa al ser humano en su condición mortal. Los inframundos del *Manqha Pacha* andino suponen precisamente este concepto de *más allá* y, aun cuando atañen directamente a los muertos, no están, por definición, vedados a los vivos. Una serie de prácticas mágicas y permiten que los vivos, desde *este mundo*, adquieran experiencias del *otro* mundo. Estos tránsitos cúlticos indican que desde tiempos inmemoriales ha preocupado al ser humano la posibilidad de extenderse más allá de sus límites. Como ya ocurrió en textos anteriores, estos asuntos son abordados a propósito de una *conversación*:

> Tan sólo después de conocer el frío de la luz llegué a saber que tu presencia será mi última y definitiva morada en el frío de la luz,
> en ese frío,
> allá donde la seductora luz de este frío seguramente se hace visible con tu presencia,
> pues poco a poco me voy alejando del fuego y no aspiro al retorno,
> yo no aspiro a la redención (215).

Queda claro que en este poema el aprendiz ha dejado de "sospechar" la existencia de un mundo regido por lógicas conceptuales alternativas y ha empezado a tener experiencia de él. Lo seduce ahora un deseo de habitarlo que excluye la posibilidad del retorno y la redención, que supondrían un regreso al razonamiento convencional. En su momento más dramático esta experiencia adquiere las características de una aventura peligrosa en la que Tú juega un rol estratégico. Es

una Ariadna que conduce a través del laberinto (y como tal promete el paso al *otro* lado), pero también es un Virgilio que guía a través de los infiernos:

> —tu cara es como el olvido.
> . . .
> en ella se configura el genio de la ciudad y solamente cuando ha caído la noche reconozco su gesto,
> yo no sé cómo será en el día,
> dudo que seas tú una realidad bajo la luz del sol,
> con ese fugitivo paso en la espesura de las sombras atravesando el cristal del frío,
> perdiéndote en lo profundo de la ciudad mientras yo te busco,
> ocultándote de mi vista y alejándote del infierno en el que noche tras noche creo poder encontrarte,
> y mostrándome con una indecisa mirada el rumbo de aquél, cuando yo te miro y te pierdo de vista a tiempo de seguir la dirección de tus ojos (219-220).

De manera muy similar a *Aniversario*, en este poema Tú es un objeto de deseo que se desvanece en el momento en que va a ser alcanzado. Como entonces, el hablante lo ama y celebra no en la posesión sino en la pérdida:

> Tú, que siempre apareces en el invierno, año tras año; tú que te pierdes
> y pasas por las calles, y sin quererlo me enseñas a vivir y me ayudas a morir,
> tú eres el frío, eres tú la ciudad, es tu presencia una música con la virtud de escucharse tan sólo en el olvido:
> gracias a ti aprendí a decir adiós,
> . . .
> Y tan sólo te conozco en un hálito,
> como la solitaria forma del frío en que te escondes cuando me busco en ti y me pierdo dentro de ti,
> ansiando conocerte cada vez que te conozco al encontrarte y perderte a ti (221, 225).

Ya hemos visto que en estas situaciones el sentimiento de pérdida no traduce necesariamente una experiencia desgraciada. Como en una práctica alquímica, aquí la derrota es circunstancial, no cancela las fuerzas del deseo; al contrario, indica al alquimista que algo en el proceso no ha estado bien preparado. O falta el material necesario, o está en duda la pericia del practicante. Refiriéndose a este tipo de prácticas, escribe Bachelard: “No llegar a producir el fenómeno esperado no es signo de fracaso sino de falta. ¿Cómo el alquimista podría purificar sus materiales sin haberse antes purificado a sí mismo?” (Bachelard

1970: 50). Para llevar a buen término su tarea el alquimista tendrá que elegir mejor sus materiales de trabajo y / o recorrer largas austeridades. *El frío* lleva a cabo la primera de estas tareas: encuentra en *este* mundo un elemento catalítico capaz de establecer contactos con el *otro* mundo. Ese precioso elemento es el alcohol, cuyo olor se parece a aquello que añora el hablante: "si ya sé que en este mundo es lo único que se parece a su celestial acento el olor del alcohol" (211). No hay sin embargo en este texto una experiencia directa del alcohol; el aprendiz se limita a nombrarlo sin realmente utilizarlo como material alquímico. Habrá que esperar el texto más controversial de Saenz: *La noche*, para que se produzca una experiencia directa del alcohol.

Pero lo que este poema sí lleva a buen término es el señalamiento de un sitio apropiado para *estar* mientras dure la búsqueda del *otro*. Ese sitio es la ciudad, que en Saenz hará siempre referencia a la ciudad andina de La Paz. La manera más legítima de entender el estatuto otorgado a esta nueva espacialidad es recurriendo a un texto que el mismo Saenz publicó en 1979 y dedicó a la ciudad de La Paz. Me refiero a *Imágenes paceñas*, donde leemos:

> Dando por sentado que la ciudad de La Paz tiene una doble fisonomía, y admitido que mientras una se exterioriza la otra se oculta, hemos querido dirigir nuestra atención a esta última.
> Pues en efecto, lo que aquí interesa es la interioridad y el contenido, el espíritu que mora en lo profundo y que se manifiesta en cada calle y en cada habitante, y en el que seguramente ha de encontrarse la clave para vislumbrar el enorme enigma que constituye la ciudad que se esconde a nuestros ojos (9).

En contraste al atractivo urbano y metropolitano que las ciudades modernas ejercieron en los poetas y narradores modernistas, a Saenz le atrae la intimidad vernácula que todavía conservan y que se resiste a los avances desterritorializadores de la modernidad. Como la noche, como la muerte, como el cuerpo, la ciudad es doble, está escindida entre sus rostros visibles y sus rostros invisibles, siendo estos últimos los que elige el aprendiz para *estar* mientras dure su búsqueda del Frío. En este compás de espera concluye el poema, con un aprendiz-alquimista atento a lo que ha de venir y un discurso que difiere los acontecimientos al presentarse literalmente entre paréntesis:

> (Un sendero desciende de lo alto
> conduce al camino real
> yo miro una gruta y más allá el vacío,

en el aire de los arbustos bajo el resplandor de la mañana quiero quedarme suspendido
. . .
en el vacío encuentro tu voz y presiento tu sombra, con tu presencia inimaginable,
con tu presencia soñada en la aventura del día, en el olor del mundo,
en el cálido adiós que el mundo murmura con los insectos y las aguas,
quiero quedarme para siempre y esperarte en el sendero,
allí la luz que te devora me deslumbra, espesa humareda, confusos ruidos, chispas en el cielo, silencioso tu paso,
todo viene de golpe
y tengo frío, un ansia de evocar para ti algún lugar vacío en la naturaleza
—yo desciendo por el sendero y no quiero mirar el camino,
la frescura en las nubes me impide quedarme dentro de mí, el aire distante y mis ansias).
(Me apena un deseo, el de caminar junto a ti y respirar junto a ti y es triste el asombro,
la fugacidad en que te quedas y te pierdes,
y tu aparición en ese aire de luz, el que pasa por mi lado
. . .
en donde me sorprendo a mí,
aquí,
con el anuncio en algún lugar en mí, el que corresponde al secreto y la permanencia,
en vida y muerte,
que ha de llamarse "aquí") (227-229).

6. La crítica coincide en señalar *Recorrer esta distancia* (1973) como un texto clave en el desarrollo de la poética saenzeana. De acuerdo a Blanca Wiethüchter, se da aquí el inicio de una "segunda época poética" en la que el hablante "da el salto mortal que lo llevará hacia otro modo de ser" (1975: 341-342). En contraste, Leonardo García Pabón entiende que este poema marca el mejor momento de la primera etapa de la poesía de Saenz, que según este crítico se inicia en *El escapelo* y concluye en *Recorrer esta distancia*. Comparando estas observaciones con el estudio que vengo realizando me doy cuenta que efectivamente este poema marca un momento de cambio, pero comparto más la tesis de Wiethüchter, pues en mi opinión más concluir una primera etapa, supone una progresión importante tanto en el proceso de aprendizaje como en el desarrollo de la expresión formal.

La manera más apropiada de estudiar este poema es empal-

mando con el discurso anterior. Recordando, por ejemplo, que en *El frío* hemos dejado a un aprendiz-alquimista en espera atenta por lo que ha de venir. En código alquímico esta suspensión temporal u obstáculo epistemológico sugiere que el aprendiz no puso en la experiencia la materia adecuada y/o que no alcanzó la purificación interna apropiada. El primero de estos obstáculos fue parcialmente superado una vez que el aprendiz descubrió en *este* mundo un elemento catalítico que le permitirá tender puentes hacia el *otro*. *Recorrer esta distancia* asumirá las responsabilidades de superar el segundo obstáculo, la requerida purificación interior. El cambio que en relación a los textos anteriores registra este nuevo poema es el resultado de esta tarea; puesto que ahora la *conversación* con las distintas manifestaciones de lo desconocido (una *visión*, un *visitante*, el *frío*) disminuirá notablemente y se acentuará el dialogismo interno y también el dialogismo con el lector. Actos catárticos que atravesarán por tres momentos diferenciales: la experiencia de la *otra* orilla, la enunciación de una profecía apocalíptica y lo que con Bachelard llamaré la primera lección mágica.

6.1. La experiencia de la *otra* orilla

> ... adherirse al mundo objetivo es adherirse al ciclo del vivir y del morir, que es como las olas que se levantan en el mar, a esto se llama *esta* orilla. Al desprenderse del mundo objetivo, no hay ni muerte ni vida y se es como el agua corriendo incesante, a esto se llama la *otra* orilla.
>
> **Octavio Paz,** ***El arco y la lira***

La conciencia (adquirida a lo largo de varios textos) de que *esta* orilla enajena y separa de lo que realmente le interesa, provoca en el aprendiz un deseo radical de alcanzar la *otra* orilla. De aquí que, a diferencia de los poemas anteriores, ya no lo encontramos *conversando* con los que ya hemos visto son sus interlocutores; sino más bien *recorriendo la gran distancia* que lo separa de la *otra* orilla. El recorrido, como se verá, está planteado en términos de inmovilidad, porque la *distancia* que se va a recorrer no es física sino epistemológica:

> Estoy separado de mí por la distancia en que yo me encuentro;
> el muerto está separado de la muerte por una gran distancia.
> Pienso recorrer esta distancia descansando en algún lugar.
> De espaldas en *la morada del deseo*,
> sin moverme de mi sitio —frente a la puerta cerrada,
> con una luz del invierno a mi lado.

> En los rincones de mi cuarto, en los alrededores de la silla.
> Con la indecisa memoria que se desprende del vacío
> —en la superficie del tumbado,
> el muerto deberá comunicarse con la muerte.
> Contemplando los huesos sobre la tabla, contando las oscuridades con mis dedos a partir de ti.
> Mirando que se estén las cosas, *yo deseo*.
> *Y me encuentro recorriendo una gran distancia* (235-236; mi subrayado).

La desmesura de algunos de estos versos ("estoy separado de mí", "el muerto está separado de la muerte", "el muerto deberá comunicarse con la muerte") sirve para comprender hasta qué punto la *distancia* que media entre el mundo de la percepción ordinaria (en el que el aprendiz está atrapado) y otras formas de percepción (que desea alcanzar), es inconmensurable; en igual medida atañe a los vivos, en su lucha por superar las limitaciones que impone *esta* orilla; como a los muertos, que habiendo trascendido la condición mortal todavía están en busca de la *otra* orilla. En este sentido reorientan el discurso hacia materias más complejas que sólo en *La noche* serán plenamente elaboradas: la experiencia del tránsito de la vida a la muerte. Entretanto, el aprendiz de *Recorrer esta distancia* se entrega a la tarea de observar la condición mortal del ser humano y no puede evitar un cuestionamiento del mundo en que éste habita. El primer reproche que le hace es el poco respeto que guarda por el misterio y el haber permitido su desaparición: "Como el aire nocturno *la fiesta del espíritu ya es cosa acabada,*/como la escalera que sobre un muro se apoya para escuchar *la palabra es cosa acabada.* / como la línea que una vez dibujé y con tu sombra dejaste *es cosa acabada* (237; mi subrayado).

"La fiesta del espíritu es cosa acabada" no tanto porque el ser humano haya perdido un sentido de totalidad (que por lo demás es aquí irrelevante), sino porque ha dejado de escuchar la voz del misterio, que lo vincularía con órdenes de la realidad no regulados por la razón ni por sus sistemas selectivos de ordenamiento. Recuperar el deseo por el misterio, reaprenderlo, es lo que, en opinión del aprendiz, le hace falta al mundo. Queda también entendido que las rutas que conducirán al reencuentro con "la fiesta del espíritu" solicitarán un acto de morir para ese mundo. Así planteado, el discurso deja de parecer el producto de una mente alterada:

> Y yo digo que uno debería procurar estar muerto.
> Cueste lo que cueste, antes que morir. Uno tendría que hacer todo lo

> posible por estar muerto.
> Las aguas te lo dicen —el fuego, el aire y la luz, con claro lenguaje.
> . . .
> Qué tendrá que ver el vivir con la vida; una cosa es el vivir, y la vida es otra cosa.
> Vida y muerte son una y misma cosa (259-260).

En estos versos queda expresada la dimensión menos comprendida del pensamiento saenzeano: su amor por la vida, que es la antítesis del apego a la vida doméstica. Más que en sentido convencional, la vida que ama el aprendiz está pensada en términos de impulso vital filtrado por una poética que concibe el vivir como un acto de conocimiento que no cesa con la muerte.

El segundo reproche que el aprendiz le hace a *esta* orilla y a los sujetos que a ella se apegan aparece en código paródico:

> Todos conspiran contra todos y se muerden y se despedazan los unos a los otros;
> . . .
> muy ufanos de sus zapatos bien lustrados, de sus cabellos cortados a la última moda, de su tez bien asoleada, y de sus carteras de cuero de cocodrilo.
> Se ponen pensativos leyendo los periódicos, suspiran con moderación, tosen con suficiencia, y caen enfermos de vez en cuando, con la distinción con que las normas lo prescriben;
> y hay que ver el tono que se dan cuando suben al avión.
> . . .
> hay que ver ese raro don de gentes, el empuje, la drasticidad, el talento, el secreto encanto que en todos sus actos demuestran,
> y la espiritualidad del gesto; esa desconcertante sutileza con que opinan sobre arte y psicología (243-244).

La eficacia de este diagnóstico está lograda en base a la incorporación de un género hasta ahora no explorado en profundidad: el paródico. En cuanto género, la parodia constituye una representación irónica de objetos o situaciones que en sí mismos representan realidades originales. Su producto, por tanto, no es una reproducción mimética del modelo imitado (en este caso el intelectualoide de élite), tampoco una burla ridícula. Es una imitación con distanciación crítica. En ella, el juego de las diferencias permite la coexistencia de dos o más códigos (el de la poesía mística, el del aprendizaje, el epistemológico, etc.) con la intención de parodiar la convencionalidad de un tercero o cuarto (código de la moda, del turismo, de la vida social, entre otros), que

explota debido a la coexistencia crítica de diferentes codificaciones en un mismo mensaje. Lejos de provocar un discurso moral con fondo didáctico, el efecto de estos juegos paródicos incitan inversiones semánticas que permiten la emergencia de sentidos diferentes a los habituales. Situaciones como ésta abundan en la sección IX de *Recorrer esta distancia*. Cito un ejemplo para mostrar cómo una realidad original (un espectáculo de circo) es representada irónicamente con el objetivo de parodiar la enajenación colectiva de la sociedad:

> Con tinieblas y piruetas portentosas emergen los malabaristas de la noche.
> A patadas y codazos se abren paso por entre la multitud de anonadados personajes que miran deslumbrados,
> sorpresivamente se sitúan en el centro del redondel y ofrecen numerosos malabares.
> Se ajustan el cinturón y se revuelcan, con el tropel de caballos enanos que acaban de hacer su aparición, guiñan los ojos y no acaban de revolcarse,
> . . .
> y todo es algarabía, todo es exaltación, chocolate y alegría, en alborozados corazones, al son del regocijo general,
> al ton con que estos perros brujos se levantan, en son de sacarse los ojos, en ton de limpiar sus anteojos, en son de dar un grito y desmayarse, *sin ton ni son, al son de universal consternación,*
> . . .
> en ton de internarse en un mundo incierto y no conocido, hostil, cubierto de abrojos y exento de margaritas (253-255; mi subrayado).

Como señala Wiethüchter, aquí todo se confunde en una masa amorfa de gritos, ojos, ladridos, saltos. Los seres humanos han dejado de comunicarse y viven hacia afuera, hacia lo que ocurre; en un mundo volcado al exterior porque le falta la coherencia interna (1975: 348-351). En respuesta a esos seres que viven hacia afuera, hacia lo que se ve, el poema invita a recorrer las honduras inimaginables de un mundo volcado hacia adentro, hacia lo que no se ve y, por eso mismo, rebasa el referente ordinario. En esas profundidades encuentra el aprendiz formas de conocimiento que la percepción ordinaria y el conocimiento racional no están en condiciones de apreciar:

> En las profundidades del mundo *existen espacios muy grandes*
> —un vacío presidido por el propio vacío,
> que es causa y origen del terror primordial, del pensamiento y del eco.
> *Existen honduras inimaginables*, concavidades ante cuya fascinación, ante cuyo encantamiento,
> seguramente uno se quedaría muerto.
> . . .
> En la oscuridad profunda del mundo ha de darse la sabiduría; en los

reinos herméticos del ánima;

en las vecindades del fuego y en el fuego mismo, en que el mismo fuego junto con el aire es devorado por la oscuridad.

Y es por lo que nadie tiene idea del abismo, y por lo que nadie ha conocido el abismo ni ha sentido el olor del abismo,

por lo que no se puede hablar de sabiduría entre los hombres, entre los vivos (257, 258: mi subrayado).

Esta idea de que la sabiduría emerge de profundos abismos ha sido para Saenz fuente inagotable de creatividad; en ella sustenta el planteamiento de que para activar una referencialidad distinta a la convencional (y por extensión una vida distinta) es preciso volver la mirada hacia el misterio de lo desconocido, hacia la *otra* orilla. Según este argumento el ser humano ha perdido de tal manera la fascinación por recorrer estos caminos que además de ignorarlos los desprecia, seguramente por el riesgo que representan para su integridad racional. Dos personajes creados por Saenz para la novela son expresión acabada de este tipo de seres: el Dr. Armando Sanabria (en *Felipe Delgado*) y Carlos María Canseco (En *Los papeles de Narciso Lima-Achá*). Pequeños acomodados sociales enamorados de lo inmediato, a todo le tienen miedo; cualquier manifestación extraordinaria los paraliza de espanto. No entienden de sueños, no guardan ningún respeto por el misterio y carecen de sentido de humor. ¿Por qué serán así? Ni Felipe Delgado ni Narciso Lima-Achá pueden con ellos. Por circunstancias, y haciendo abstracción de sus bajezas, los estiman, pero siempre con la sospecha de que Sanabria es un "adormecido por la buena vida que, desde el abismo de su estupidez, pretende dictar normas" (1979a: 487) y Canseco "un cuadrúpedo racional" (1987: 492). A esta categoría de seres van dirigidos muchos de los versos de *Recorrer esta distancia*:

Mientras viva, el hombre no podrá comprender el mundo; el hombre ignora que mientras no deje de vivir no será sabio.

Tiene aprensión por todo cuanto linda con lo sabio; en cuanto no puede comprender, ya desconfía

—no comprende otra cosa que no sea el vivir (259).

A diferencia de estos seres alejados del misterio, la obra saenzeana ofrece otros, como Ramona Escalera, el Sr. Oblitas, Nicolás Estefanic, Julián Huanca, Juan José Lillo, Feliciano Sirpa, la Sra. Doña Urbana Zanzetenea de Toco y Pilla, Elbruz Ulme, Felipe Delgado, Narciso Lima-Achá y el mismo hablante lírico de la obra en verso. "Fanáticos hasta la pared del frente, trágicos soñadores empedernidos",

estos personajes mantienen viva la pasión por el misterio y saben con denodada lucidez que "vida y muerte son una y misma cosa". De ellos y de sus obras se vale el discurso saenzeano para confrontar formas establecidas del orden con formas del desorden: la existencia seducida por el contacto con lo desconocido, que implica siempre la construcción de *otras* referencialidades para interactuar con la realidad.

6.2. La enunciación de una profecía apocalíptica

Además de producir una catarsis interna y una crítica a la mirada ingenua, el reconocimiento de la enajenación con que operan los sistemas hegemónicos del orden da paso a una profecía apocalíptica que socava a fondo las premisas del mundo representado anunciando su próxima desaparición: "Al contacto del secreto que fluye, del tiempo que se detiene, del fuego que se consume, y del hielo eterno y presente,/*todo ojo, toda imagen, arderá en llamas y se quemará*". En contraste: "*Toda concavidad en el seno de la tierra, toda oscuridad que descienda, se quedará para siempre*" (239; mi subrayado). En la poética saenzeana esta amenazadora profecía del fin de un orden no es de ninguna manera una gratuidad repentinamente manifiesta en el discurso, sino el efecto de conocimientos adquiridos a través de un largo proceso de aprendizaje. Considerando que ya en *Aniversario* el hablante delataba la falacia de la mirada ingenua, la profecía que ahora sacude el discurso lleva esta denuncia a sus límites, delatando al sujeto y al discurso que propician esa mirada y provocando, con esa denuncia, una reorientación en el conocer. Necesariamente conflictiva, esta reorientación suscita en el lector profundas incertidumbres y exige verdaderos esfuerzos por comprender a qué tipo de conciencia nos está sensibilizando el poema: "todo ojo, toda imagen, arderá en llamas y se quemará./. . . / *(Si eres brujo, ríete. Mas si no lo fueses, y te dicen que el diablo te persigue, no te rías)* (239; mi subrayado).

La incorporación de términos tan controversiales como "brujo" y "diablo" llama poderosamente la atención. ¿En qué sentido están enunciados? Nuevamente el trabajo del antropólogo Carlos Castaneda y el contexto andino abren posibilidades de lectura. En *Una realidad aparte*, por ejemplo, encontramos una explicación detallada del complejo significado que pueden adquirir palabras como "brujo" y "brujería". Escribe Castaneda:

> He llamado brujería a esa intrincada y sistemática estructura del conocimiento, y brujo a Don Juan, porque él mismo empleaba tales categorías en la conver-

> sación informal. Sin embargo, en el contexto de elucidaciones más serias, usaba los términos "conocimiento" para categorizar la brujería y "hombre de conocimiento" o "el que sabe" para categorizar al brujo (1971: 12).

En *El conocimiento silencioso* Castaneda complementa su argumento describiendo las distancias que median entre el brujo y el ser humano común:

> la brujería es el uso especializado de la energía . . . Ver la brujería desde el punto de vista del hombre común y corriente es ver o bien una idiotez o un *insondable misterio, que está fuera de nuestro alcance*. Y desde el punto de vista del hombre común y corriente, esto es lo cierto, no porque sea un hecho absoluto, sino porque el hombre común y corriente carece de la energía necesaria para tratar con la brujería (1988: 9-10; mi subrayado).

Con estas intertextualidades de fondo ya no es difícil entender las motivaciones que llevan a Saenz a vincular al poeta con el brujo. Se trata, una vez más, de un esfuerzo por restituirle a la poesía el espesor que pierde cuando la cultura profesionaliza al poeta y desplaza la pasión por el conocimiento al ámbito del ocultismo. En su lucha por reparar estos rompimientos Saenz ofrece una visión extraordinariamente original de lo que es un poeta. Un fragmento de *Felipe Delgado* va a servir para ilustrar estas ideas. En la primera parte de la novela, habiéndose Felipe enfrascado en una discusión sobre el sitio de Tamayo en la literatura boliviana, escucha de su interlocutor, el señor Beltrán, temerarias acusaciones:

> [Sr. Beltrán:] A propósito de tan trascendentales cuestiones, recuerdo que un amigo me dijo que Tamayo era brujo. Usted qué me dice.
> —A mí me extrañaría y me sorprendería que no lo fuera —declaró Delgado—. Realmente los poetas son brujos. Están con el peligro; el peligro está con ellos (163).

Si ahora tomamos el término "diablo" y lo contextualizamos con la lógica cultural andina, sus significantes se desvían del fondo cristiano del que emergen, y empiezan a adquirir características propias a los misteriosos habitantes del *Manqha Pacha*: las *wak'as* o *supayas* que, como observan Thérèse Bouysee-Cassagne y Olivia Harris, puedan ser vistas como encarnaciones malignas, pero también como manifestaciones de lo sagrado sagrado (1987: 35-49). Con estas consideraciones los versos de Saenz adquieren una densidad extraordinaria: para el brujo (léase ahora para el sujeto enamorado de lo desconocido), el colapso de la razón será motivo de celebración,

ya que ofrecerá la tan ansiada oportunidad de expandir los límites de lo conocido. Para el no-brujo, en cambio, adquirirá dimensiones apocalípticas. No habiéndose producido en él una reorientación en el conocer, el colapso de la razón provocará el derrumbe de su mundo y de su realidad.

6.3. La primera lección mágica

Sistemáticamente en este poema eso que llamamos *realidad cotidiana* ha sido objeto de riguroso escrutinio. La conclusión —si alguna hay— pone en tela de juicio el carácter terminal que ésta pueda tener: ¿hasta qué punto no es más que el producto de una incapacidad para ver más allá de la percepción ordinaria? Dentro de la lógica del poema adquirir conciencia de estos asuntos marca al atrevido como a un ser solitario y marginal; alguien que, por sus impertinencias, no tiene ya cabida en un mundo cuya violencia sólo puede destruirlo. Así lo entiende el hablante cuando percibe que la vida humana está a merced de un catálogo de violencias que actúan sobre el sujeto y hacen imposible el recogimiento interno que éste necesita para alcanzar el evento alquímico:

> Los grandes malestares causados por las sombras, las visiones melancólicas surgidas de la noche,
> todo lo horripilante, todo lo atroz, lo que no tiene nombre, lo que no tiene porqué,
> hay que soportarlo, quién sabe por qué.
> Si no tienes qué comer sino basura, *no digas nada.*
> Si la basura te hace mal, *no digas nada.*
> Si te cortan los pies, si te queman las manos, si la lengua se te pudre, si te partes la espalda, si te rompes el alma, *no digas nada.*
> Si te envenenan *no digas nada,* aunque se te salgan las tripas por la boca y se te paren los pelos de punta; aunque se aneguen tus ojos en sangre, *no digas nada.*
> . . .
> Vivir es difícil; cosa difícil *no decir nada* (241-2; mi subrayado).

Muchas son las respuestas que ha dado la poesía cuando toma conciencia de la violencia que permea la vida humana. Hay voces que promueven espacios contestatarios de denuncia; otras, hacen de la poesía un instrumento necesario de la lucha ideológica. La respuesta de Saenz también genera espacios de resistencia, pero de distintas maneras. Más que un escepticismo radical o un desprecio por el destino humano, su poesía cultiva una cierta impermeabilidad que

permita al sujeto reconcentrar sus fuerzas y protegerse de sus propias tendencias a la dispersión, además de restringir la entrada de estímulos quebrantadores del sosiego. Busca para ello el silencio, pero en ningún momento olvida que éste es estratégico, provisional, porque su objetivo es permitir el evento alquímico para que de allí surja un sujeto distinto al cartesiano. Antezana, para quien estos versos ilustran la poética de Saenz, llega a conclusiones similares. Entendiendo que en estos casos la interioridad del hablante tiende a dejar que el mundo sea, escribe: "Debemos, pues, tender a desaparecer, debemos morir para que el mundo sea, independientemente de nosotros mismos". Pero significativamente agrega que "si bien la flecha del deseo tiende al silencio, lo difícil es callar ese deseo" (1986b, 237-238).

Convencido de que ni el mundo de la realidad cotidiana lo quiere a él ni a él le interesa vivir ese mundo, el hablante admite que la muerte, la *otra* orilla, es lo único que le interesa vivir. Implícita en esta declaración hay una lucidez para entender la futilidad del mundo exterior y la perplejidad que provoca el interior. Esta misma lucidez crea las condiciones para que se produzca lo que he denominado la primera lección mágica. Una manera de caracterizar este acontecimiento es pensándolo como uno de los pocos momentos en que el aprendiz descubre que las revelaciones que ha estado buscando no son acontecimientos que llegan desde fuera sino luchas misteriosas que emergen desde dentro, desde la propia interioridad, una vez que ésta ha sido suficientemente cuidada y cultivada:

> En qué misterioso momento habré encontrado mi alma y mi cuerpo para amar como amo esta alma y este cuerpo que amo.
> Este cuerpo, esta alma, están aquí.
> Yo soy y estoy en esta alma, en este cuerpo . . .
> Por el modo en que respiraba, en lo invisible y recóndito encontré esta alma.
> En el modo de mirar y de ser de este cuerpo —en el modo de ser del ropaje,
> en el modo de estar y no estar, oscuro y sutil del ropaje, encontré el secreto,
> *encontré el estar* (263-264; mi subrayado).

Lo que hace de *Recorrer* un texto fundamental en la poética saenzeana es el acontecimiento de esta lección mágica. Aquí, como en ningún otro texto, el hablante encuentra ese sitio mental al que me he referido como *principio espacial del estar*, que "implica la equivalencia

de vida y muerte" (Wiethüchter 1975: 361). Más que una elección entre *esta* orilla y la *otra*, se trata de habitar ambas, con el cuerpo y con el alma, con la propia individualidad y con otra ajena. Esto último queda sugerido en los dos últimos dísticos, cuando el hablante deja entender que el principio espacial del *estar* emerge también del "modo de ser, oscuro y sutil" de un "ropaje" que por sus connotaciones podría ser un saco de *aparapita*; lo que es mucho decir, dada la incidencia que este sujeto social extremadamente marginal (y en vías de extinción) tiene en la poética saenzeana.

Pero las implicaciones de hacer del *aparapita* un personaje emblemático no se agotan en el reconocimiento de su existencia, sino que permiten teorizar el tipo de sujeto que activa esta poética. En principio, y mientras la propia persona continúa funcionando como punto de referencia, el poema conserva la primacía del sujeto clásico, pero en cuanto entra en consideración la realidad de un *otro* radicalmente marginal, va surgiendo una provocativa categoría existencial: el ser en la diferencia. Este singular desplazamiento en la constitución del sujeto debilita el protagonismo de un ego autosuficiente capaz de concentrar poder y conocimiento, y establece una tensión creativa entre éste y el *otro*. El *estar* que el aprendiz encuentra en este poema depende entonces de una sabiduría para conservar el tacto (peligroso) con la diferencia. No comprender estos giros conceptuales ha llevado a muchos críticos a levantar acusaciones de egocentrismo sobre la poética de Saenz. Estas lecturas pierden de vista que no es en el sujeto convencional sino en otra concepción de sujeto donde hay que buscar la propuesta saenzeana. Vale la pena insistir que esa otra concepción de sujeto no es compatible con el sujeto postmoderno que desde hace algunas décadas se ha impuesto como modelo en la creación literaria. Si bien el sujeto que emerge de estos poemas comparte, con el postmoderno, un rechazo del ideal humanístico de racionalidad, la distancia que los separa —y hasta opone— es considerable. Mientras el avance postmodernista produce una experiencia disolutiva y disolvente del mundo; la propuesta saenzeana propone un replanteo de la racionalidad donde lo diferente y hasta inconmensurable da paso a experiencias articulatorias y reterritorializadoras. Más que "descentrado", el saenzeano es un sujeto "recentrado", "vuelto a ubicar". Esta re-ubicación toma en cuenta vacíos que ni la modernidad ni la postmodernidad alcanzaron a resolver: los efectos devastadores que la concentración

de poder y la sociedad de consumo tienen sobre cuerpos sociales debilitados, y la estrechez de conciencia con que opera el conocimiento humano, que requiere, para consolidarse, la exclusión del misterio y el consuelo de la razón. En franco desacuerdo con estas restricciones epistemológicas el discurso saenzeano busca un conocimiento más arriesgado, más abierto a la percepción, menos controlado y más aventurado a lo desconocido. Los versos finales de *Recorrer* son en este sentido paradigmáticos, ya que admiten literalmente la existencia de realidades ignotas, de sitios lejanos, de hondos espacios situados: "*más allá* de la pared,/en que yace este cuerpo que amo/en que yace esta alma que amo//*Más allá del más allá de todos los caminos,*/en que trasciende el olor de este cuerpo que amo,/en que trasciende el olor de esta alma que amo" (265; mi subrayado).

Cuando ya parecía que el discurso había alcanzado su meta, versos inquietantes desechan cualquier idea de haber concluido la jornada. "Más allá del más allá de todos los caminos" es el norte imposible que se plantea esta poética. La búsqueda, por tanto, no concluye, como tampoco cesa el aprendizaje. Al contrario, ambas instancias se abren al infinito porque, como en una experiencia alquímica, estos caminos más que buscar finales provocan aperturas hacia horizontes cada vez más sorprendentes. Como antes *El frío*, ahora *Recorrer esta distancia* deja al hablante y al lector frente a un vasto terreno inexplorado. Especialmente provocadora es la invitación a explorar *más allá* del último horizonte:

> Hay que pensar en los espacios cerrados. En las bóvedas que se abren debajo de los mares.
> En las cavernas, en las grutas —hay que pensar en las fisuras, en los antros interminables,
> en las tinieblas
> . . .
> *Acostúmbrate a pensar en una sola cosa; todo es oscuro* (259-60; mi subrayado).

Elípticamente el poema se ha abierto hacia la enunciación de su sucesor: *Las tinieblas*.

7. Para 1978 (año en que aparece *Las tinieblas*) la poética de lo oscuro, sustentada en el conocimiento de realidades situadas *más allá del más allá de todos los caminos*, es ya una prioridad en el discurso saenzeano. *Muerte por el tacto* nos había enfrentado a un hablante que confesaba amor por "sus entrañas oscuras" y en *Recorrer esta distancia* el misterio

y la revelación eran percibidos como existencias precisamente oscuras: "Lo verdadero, lo real, lo existente; el ser y la esencia, es uno y oscuro". La dimensión oscura del mundo y del ser, ya de por sí conflictiva, se problematizó todavía más cuando en *Aniversario de una visión* también la percepción del amor se vio vinculada a lo oscuro: "oscuro, muy oscuro deberá de ser el tono, si se quiere hacer desencadenar lo que el amor oculta".

Pero es la publicación póstuma de *Los papeles de Narciso Lima-Achá* (1987) el acontecimiento textual que permite situar con más precisión la génesis de *Las tinieblas*. En la primera parte de esta novela una bruja de nombre Urbana Zanzetenea de Toco y Pilla anuncia a Lima-Achá (versión criollizada del aymara Limachi) la inminencia de su próxima muerte. Al mismo tiempo le comunica que, de acuerdo a los arcanos, la única manera de alargar la vida es escribiendo un canto a las tinieblas: "Deberás escribir un canto a las tinieblas; y este canto, según el mandato, deberá llamarse: 'Las Tinieblas' " (216); "Yo soy artista y me consta que los artistas buscan las tinieblas. Y sé que para morir como artista, hay que ser artista" (218). Dos meses después de estas premoniciones fallece Lima-Achá sin haber escrito el mencionado canto. La existencia del poema que ahora estudiaré prueba que, en el desarrollo de la obra saenzeana, dicho canto sí fue escrito y titulado de acuerdo a las indicaciones de Urbana Zanzetenea de Toco y Pilla. Su objetivo, por tanto, será prepararse para morir como artista. Como Narciso Lima-Achá, el hablante de la obra poética sabe que su partida de *esta* orilla es inminente, de hecho ya la ha iniciado en el poema anterior. Sabe también que su vida y sus obras han hecho de él un artista y como tal decide morir, escribiendo un canto a las tinieblas. En relación a los textos anteriores, la escritura de este canto suspende momentáneamente la tarea del alquimista y da paso a una meditación acerca del mundo de lo oscuro: ¿cómo es?, ¿cómo conocerlo?

Si en *Recorrer esta distancia* lo oscuro era descrito como profundos espacios cerrados que se abren debajo de la superficie visible del mundo, en *Las tinieblas* esta descripción se completa: allí donde cesa la claridad de lo visible inmediato emerge el enigma de lo invisible, cifrado en la metáfora de las tinieblas,

> En la sequedad se encuentra el secreto de las tinieblas; en la falta de agua
> —en la inmovilidad del movimiento;
> en la falta de espacio —pues en la misma medida en que la amplitud

crece, el espacio decrece.

Así se explica que el hombre, para avanzar cuatro pasos en las tinieblas, debe caminar durante muchos años;

pues un día de tinieblas, vale más que mil años de transparencia (1978: 35; mi subrayado).

Implícita en estos versos queda la idea de que si el mundo está escindido entre sus rostros visibles y sus rostros invisibles, también el ser humano está escindido entre su lado transparente y su lado oscuro. Con su lado transparente percibe y habita las amplitudes del mundo de afuera, donde todo se encuentra y todo se pierde, porque todo posee principio y fin. Al contrario, con su lado oscuro, percibe y habita los abismos del mundo de adentro, donde nada se encuentra ni nada se pierde, porque lo que se adquiere es conocimiento y *estar*. En base a estas premisas el discurso elabora una reflexión de alcances filosóficos al observar que, desde su nacimiento, el ser humano aprende a vivir y a percibir el mundo con su lado transparente; en consecuencia, no conoce ni admite que sea posible otra forma de viva. De aquí que "para avanzar cuatro pasos en las tinieblas debe caminar durante muchos años". Aprender a ver el mundo con otros ojos entrañará, entre otras cosas, el colapso de cuanto parecía verdadero y definitivo. Por eso la experiencia de lo oscuro está planteada en términos de elección peligrosa, de riesgo extremo: "Es posible apartarse del camino y mirar, en lo oscuro, las brechas profundas en la carne y el hueso,/y caer hacia lo alto y desaparecer,/en las amplitudes" (31); "—nadie te empuja;/nadie te llama./Nadie te obliga,/pues tú decides/—de ti depende" (34).

Dependiendo de esta elección entre seguir el *camino* o alejarse de él van a producirse dos categorías de sujetos: los *amantes del alba*, que aman el mundo de las apariencias en sus detalles efímeros; y los *amantes de las tinieblas, que* lo desprecian y profetizan su apocalipsis:

Por eso los hombres afectos a las tinieblas, los hombres que a nadie aman, son los que aman.
Y por eso aman al mundo; por lo mismo que lo aman —pues no lo aman.
La apariencia del mundo les infunde recelo.
Sólo viven para mirar la imagen desnuda del mundo.
. . .
—estos hombres secos, flacos, callados, en mucha parte, son los causantes de muchas cosas.

El mundo que se destruye quién sabe cómo, por inmisericordes fuerzas que vienen no sé de dónde;

> y los esfuerzos del hombre obstinado, que vanamente se empeña en recoger los escombros
> —eso les interesa.
> Las tormentas, los terremotos, las epidemias —y por eso están aquí.
> El socavamiento de ciudades y murallas, de grandes obras y de colosales trabajos,
> por ejércitos de hormigas que se cuentan como arenas en el mar;
> las víboras, los alacranes y los moscardones que infestan la faz de la tierra, siempre amenazada por espesos miasmas
> —un mundo despiadado, invisible y temible,
> que no cejará hasta no haber aniquilado al género humano
> —eso les interesa a los hombres amantes de las tinieblas;
> . . .
> . . . y por eso están aquí (37-38).

Una vez más el discurso despliega una visión apocalíptica del mundo y aun cuando es difícil decidir si el rol que juega el sujeto poético es de instigador o más bien de espectador, lo relevante es la visión de un orden que se destruye y, con él, el sujeto y la conciencia que lo concibieron. Bien vistas las cosas, este llamado a destituir un orden que ha perdido legitimidad ha estado afectando el discurso desde muy temprano y a través de diferentes instancias discursivas. La más obvia es esa imagen individualizada que todavía tenemos del hablante y que, desde *Muerte por el tacto*, anhelaba que "el olvido impere en las máscaras inventadas por la humanidad". Pero además de esta voz hay otras que, aun sin poseer independencia textual, incitan al derrumbamiento de un mundo que ha permitido el desvanecimiento del misterio y la maravilla. Una de ellas es la voz del alquimista que a veces es el hablante; otra, la del brujo que en ocasiones guía su voluntad de saber. Los muertos (recuérdese que aquí se incluye a personajes como Arturo Borda, Friedrich Nietzsche, a los locos, los brujos, los libres) son también voces que desde el anonimato y la ausencia instan a este llamado. Incluidos en este catálogo de incitadores, *los amantes de las tinieblas* cultivan el amor por lo desconocido y escudriñan los misterios que se esconden al conocimiento racionalizado.

Comprender que en cuanto principio generador del poema la práctica de la conspiración (y por extensión el conocimiento del lado misterioso del mundo) no es exclusiva a la imagen de un hablante solitario, cambia por completo la percepción que hasta ahora hemos tenido de la figura del hablante. Más que una existencia particular atrapada en la imagen de sí misma, esta figura empieza a adquirir las características

de una existencia interpretante de una serie sin fin de otras. Detrás de ella habla un conocimiento, un saber, cuyas voces recuerdan a Heráclito el Oscuro, a la lógica cultural prehispánica, a Arturo Borda.

Este desvanecimiento del concepto tradicional de identidad es uno más de los factores que contribuyen en la configuración de un sujeto concebido en términos distintos a los prescritos por la tradición humanista cartesiana y de ninguna manera asimilable a la noción de *sujeto postmoderno* acuñada en los últimos años. Al dejar de funcionar como identidad solitaria, deja también de definirse en función a convenciones gramaticales. Ningún pronombre personal tendrá por tanto la capacidad de contenerlo y menos aún de explicarlo. En consecuencia, lo que en textos anteriores era percibido como retruécanos lingüísticos que ponían el concepto de identidad en contradicción con sus contenidos gramaticales (recordemos el "yo seré tú y tú serás yo" de *Aniversario de una visión*), sugiere ahora nuevas lecturas. Más que tensiones lingüísticas entre categorías gramaticales, este tipo de situaciones llama la atención sobre el surgimiento de un sujeto que ha dejado de operar como entidad monosémica. Siendo él mismo a veces es otro, porque a través de él hablan y viven otras voces y otras formas de existencia. A veces un alquimista; otras, un brujo; un aprendiz; un amante de las tinieblas, un conspirador; un poeta; alguien que sabe que va a morir. De aquí en adelante el discurso del hablante (si todavía es legítimo utilizar el término) procederá de esa diversidad de *otros* que habita y que lo habitan y también de sus interacciones entre *esta* orilla y la *otra*. Puesto que el lenguaje que tenemos disponible no permite nombrar este tipo de existencia, continuar utilizando un término tan convencional como *hablante*, además de inapropiado resulta inconsecuente. Más pertinente parece sustituir esta apelación por la de *amante de las tinieblas y* conservar así la tensión creativa que ofrece el poema. Y si no hay una sola presencia detrás del discurso, tampoco hay un final previsto para su recorrido. Los *amantes de las tinieblas* conocen el destino inconcluso y finito de su empresa, expresado en la forma en que es descrita la caída al mundo de lo oscuro:

> Con la caída conocerás la penumbra, y con la penumbra, la oscuridad.
> Con la oscuridad conocerás lo oscuro,
> y con lo oscuro, lo que no lo es.
> Con la primera caída, te olvidarás de ti, y no recordarás haber caído.
>
> Con la segunda, que será la primera, conocerás la tercera;

con la tercera conocerás la segunda, y con la primera, la cuarta.
Mas ninguna será la primera ni la última.
La última será la primera, y la primera, la última.
Así conocerás el curso circular,
y participarás de las tinieblas en el vertiginoso giro del que ya participas,
habiendo penetrado a partir de este momento en las tinieblas (33; mi subrayado).

Retomando a esas formas de *conversación* con un interlocutor que bien puede ser el lector, el *amante de las tinieblas* recapitula su discurso: la caída al mundo de lo oscuro es cíclica e infinita, su enunciación tautológica enfrenta al curso circular del eterno retorno. El conocimiento de lo oscuro, y por extensión el conocimiento que buscan *los amantes de las tinieblas*, queda así planteado en términos de búsqueda que no conoce finales; en ella, el sujeto es percibido como existencia susceptible a continuas superaciones y aprendizajes. Una y otra vez, hasta el infinito, la caída al mundo de lo oscuro es la prueba en la que el alquimista adquiere conciencia de la imposibilidad de dar término a su jornada; el brujo, de la condición sin límites del conocimiento; los *amantes de las tinieblas*, del carácter inagotable de su aprendizaje. Ahora se entiende mejor por qué estos textos (y sus lecturas) nunca tienen finales propiamente dichos sino más bien prolongaciones y recomienzos. Se entiende también por qué el sujeto que aquí actúa no puede ser el postmoderno, abierto siempre a la reflexión crítica y a la subversión de la autoridad, y sin embargo tan poco sensible al contacto con el misterio y la maravilla.

Pero además de estas observaciones cabe señalar que el toque de originalidad de este poema viene dado por las circunstancias que rodean su enunciación. Recordemos que en la génesis de este texto prevalece la recomendación de una bruja: “para morir como artista hay que escribir un canto a las tinieblas”. Esto permite concluir que el poema funciona como un canto de despedida; más específicamente, es el discurso de alguien que sabe que está muriendo. En su desarrollo, dicho canto despliega una práctica agonística expresada en la *caída* al mundo de lo oscuro, porque al caer, el *amante de las tinieblas* está traspasando las fronteras de lo conocido para entrar de lleno en el misterio de lo desconocido. La última sección de *Las tinieblas* ilustra este proceso y al mismo tiempo sirve de enlace con el poema anterior, que concluía precisamente con el advenimiento de un “aire cargado de presentimientos” en el momento en que “el mundo se hunde más

allá de este cuerpo que amo”:

> Pues ya las tinieblas se aproximan. Ya el espíritu de las tinieblas se avecina.
> Ya las tinieblas se deslizan, con misteriosa amplitud en este recinto,
> *en este cuerpo*, atravesando la piel, atravesando las venas, atravesando los huesos,
> atravesando la médula,
> con místico ritmo, al conjuro de las metamorfosis y de las transfiguraciones (47; mi subrayado).

Para cuando terminamos de leer el poema el discurso ha detenido el proceso racional del pensamiento y ha creado un mundo propio. El personaje que conocimos en *Muerte por el tacto* y que vimos vivir, amar y luchar a través de otros poemas, ha muerto, y ahora vuelve la mirada hacia el último reducto de su mortalidad: “... mi cuerpo;/. . . /Esto que se mira,/esto que duele y que preocupa,/esto que muere, eternamente” (48).

En estas condiciones llegamos a *La noche*, el último texto en verso escrito por Saenz. La utilidad de haber dedicado este capítulo a una puesta en relación de la trayectoria anterior se verá en la perspectiva que habrá ganado el discurso crítico al respetar el carácter articulatorio del discurso creativo. *La noche* dejará de aparecer como un texto alucinatorio y decadente para continuar ofreciendo imágenes de una poética que todavía no ha mostrado sus últimas cartas.

8. Con *La noche* (1984) llegamos al último eslabón de una aventura poética iniciada en 1957 con *Muerte por el tacto*. Su objetivo, por tanto, será debatir los derroteros de ese amante de las tinieblas que acaba de morir y que, no obstante, continúa existiendo en algún lugar de su conciencia. Un texto de tan extremas proyecciones no tuvo, como es de esperar, la consideración que merecía. No sólo pasó desapercibida su esencial armonía con la trayectoria anterior, sino que fue convertido en una especie de manzana de la discordia. Si hasta 1984 la poesía de Saenz ya era provocadora y había desatado controversia en un ambiente literario ávido de fondo social y realista, con la publicación de *La noche* esta situación alcanzó su apoteosis. Fueron muchos los que vieron en este texto el escándalo impreso y, afectados por su naturaleza perturbadora, perdieron la distancia necesaria para distinguir lo que era el poema y lo que era su autor. Una vez más la óptica fue la persona Saenz y no la obra. Esta coyuntura favoreció la

emergencia de una vertiente crítica discordante con la iniciada en los años setenta por críticos como Luis Antezana, Blanca Wiethüchter y Julio de la Vega. Algunas de las voces más representativas de la crítica académica formada en los últimos años empezaron a pronunciarse y a articular lecturas alternativas. Ahora Saenz era visto como "pesadilla contemporánea de signo crepuscular" (J. C. R. Quiroga 1988: 31-42) y su obra como un proyecto antihistórico que "se niega a enfrentar críticamente la historia y postula dogmáticamente la existencia de una posible experiencia auténtica" (Vargas 1988: 187). Más que mermar el valor de la obra o cancelar el trabajo crítico anterior, el surgimiento de estas voces dio paso a la formulación de nuevas preguntas: ¿por qué este poema se ha convertido en el texto más problemático de Saenz? ¿Hasta qué punto es legítimo afirmar que hay en él un olvido de la dimensión histórica?

A primera vista parece evidente que si algo pudo haber desconcertado y hasta molestado es la condición *post mortem* de la voz lírica; es decir, el hecho de que el texto está referido por alguien que ha muerto. Situación notablemente escasa en nuestras tradiciones literarias, que con excepción de escritores como María Luisa Bombal, Vicente Huidobro o Juan Rulfo, exploran poco estas posibilidades discursivas. Pero este no es el caso, un examen del material crítico disponible revela que los impugnadores de *La noche* ni siquiera se percataron de tan singular acontecimiento. Sus reproches, por tanto, se fundan más en aspectos adjetivos al texto, como ser el tratamiento que éste otorga al alcohol (y al acto de beber) y la supuesta falta de historicidad del discurso.

Más que con un hablante lírico convencional, en este poema nos encontramos con un *amante de las tinieblas*, con alguien que ha muerto y que, desde *allí*, continúa hablando, pensando, y viviendo. Toda la primera parte (un total de ocho poemas) es, en rigor, el discurso del personaje que ha muerto, pero sólo el lector que haya seguido su trayectoria desde *Muerte por el tacto* estará en condiciones de percibirlo; de la misma manera que sólo el lector que haya seguido a Juan Preciado durante la primera parte de la novela podrá, en el fragmento XXXVII, percibirlo muerto, enterrado junto a Dorotea.

Todavía asombrado por el trance que ha experimentado (su propia muerte) y concentrado en la percepción de la realidad que ahora lo rodea, el *amante de las tinieblas* empieza a contarnos lo que

acaba de sucederle. Pero en lugar de limitarse al relato de su propia muerte, decide contarnos también la muerte de "algunos vecinos" que, a diferencia del común de los mortales, que teme la embestida de la muerte, "valerosamente" la esperan y hasta la desean. Son por supuesto *amantes de las tinieblas*, ahora representados por una marginalidad social de marcada controversia: los bebedores, los que "noche tras noche beben hasta reventar" y por eso mismo recuerdan esa imagen del *aparapita* captada en *Imágenes paceñas* (137). De aquí que además de un acontecimiento para relatar (su propia muerte), queda también incorporado un acontecimiento para representar (el espectáculo que ofrecen estos bebedores).

8.1. El relato

Si bien extensivo a gran parte del texto, el relato es particularmente evidente en los poemas 1, 7 y 8 de la sección I y en el poema 7 de la sección II. Entregado febrilmente a la actividad de contar cómo se presenta a sus ojos esa realidad que ahora habita, el *amante de las tinieblas* encuentra en el *suspense* su mejor medio de expresión, ya que le permite narrar los acontecimientos a medida que los va descubriendo[11]:

> el otro lado de la noche es una noche sin noche, sin tierra, sin casas, sin cuartos, sin muebles, sin gente
> no hay absolutamente nada en el otro lado de la noche,
> es un mundo sin mundo por completo y para posesionarse de él será necesario no poder alcanzarlo
> —está a la vera de tu cuerpo
> y está al mismo tiempo a una distancia inimaginable de él (1984: 12).

Una realidad en nada parecida a la conocida empieza a perfilarse. Su otredad, sin embargo, no excluye que algo en ella traiga ecos del mundo anterior; la sospecha tal vez de que ni siquiera en este sitio de extrema alteridad la conciencia del que ha muerto se desvincula

---

[11] Frecuentemente atribuido al relato detectivesco, *suspense* es un término de múltiples resonancias. En cuanto acontecimiento, actualiza una *peripeteia*, un desplazamiento que va desde la ignorancia al conocimiento. En su trayectoria, este desplazamiento conjuga el miedo a conocer y la suspensión de respuestas. Consiste pues en diferir la acción (y el conocimiento) por medio de un relato lento poblado de sugerencias y matices a menudo desconcertantes e inexplicables. Es, como dice Porter, "el arte de la temporalidad y el espacio" (Most y Stove 1981: 327-340). Para un estudio más detallado del fenómeno *suspense* consultar *Poetics of the murder: Detective fiction and literary theory de* Glenn W. Most and William W. Stove.

del proceso cognoscitivo. Prueba de ello son los versos siguientes, que presentan el vaivén de una conciencia esforzada por denunciar las fuerzas que buscan silenciar el misterio, hasta convertirlo en un elemento más de la tradición racionalista:

> El que todavía siga habiendo eso que yo llamo la noche, y el que todavía uno pueda mirarla cuando le da la gana,
> es un verdadero milagro
> —es algo que yo francamente no alcanzo a explicarme.
> Dado el estado del mundo, uno tendría que verse obligado a trepar a la punta del cerro a ver si encuentra la noche.
> Sencillamente, resulta sorprendente que hasta el momento la noche no haya sido eliminada de la faz del planeta;
> liquidada y abolida para siempre, en aras del progreso de la humanidad y para mayor gloria de la tecnología;
> en procura de soluciones radicales para extirpar el mito y la fantasía (23).

Las mismas estrategias que en *Recorrer esta distancia* sirvieron para parodiar el comportamiento colectivo del ser humano sirven ahora para parodiar un conocimiento (el racionalizado) y una sociedad (la moderna) que miran con malos ojos los desbordamientos que la imaginación y la fantasía producen en la lógica racional. La fantasía, pensada incluso por sus más apasionados teóricos en términos de "alteración de lo real" (Auberbach, Todorov), es pensada por Saenz en sentido contrario: como posibilidad de lo real. Las *realidades* de las que nos habla, situadas precisamente *más allá* de lo racionalmente concebible, resisten interpretaciones simplistas que las señalan como hechos sobrenaturales o como perversiones de la imaginación; a cambio, empiezan a adquirir estatuto cognoscitivo. Son virtualidades que se ofrecen al conocimiento. El poema 8 de la sección I expresa los riesgos y peligros que rodean a este tipo de conocimiento:

> Cuando hablo de júbilo y de angustia, me refiero al aprendizaje; y me refiero al conocimiento.
> En realidad, me refiero al aprendizaje del conocimiento;
> pues una cosa es cierta: no se puede conocer, sin antes haber aprendido a conocer.
> Y aprender a conocer no es cosa fácil: duele el cuerpo, duele aquí y duele allá, y duele todo.
> . . .
> Hay que aprender a comprender lo incomprensible; nadie puede explicártelo (25-26).

Lo que comenzó como un relato personalizado (dónde estoy y cómo es la realidad a la que he llegado) ha dado paso a una reflexión

sobre las infinitas posibilidades de conocer lo desconocido, entre ellas, la realidad de la muerte, de la fantasía y de la imaginación. Y ya que el mundo conspira contra ellas, queda la posibilidad de un llamado de emergencia para *adoptar extremas decisiones*. Llegado este punto, y si queremos seguir dialogando con el texto, es preciso pasar del relato al espectáculo, que es donde veremos la puesta en escena de tales *decisiones*.

8.2. El espectáculo del alcohol

Abandonando momentáneamente sus reflexiones, el *amante de las tinieblas* dirige ahora su atención al espectáculo ofrecido por otros que, como él, acaban de cruzar la ribera. Son bebedores, aquellos que habiendo esperado valerosamente la embestida de Thánatos, deliran con la visión que ésta les ofrece. Fundamental para el desarrollo del poema, este espectáculo trae a colación uno de los aspectos más discutidos del discurso saenzeano, el que más rechazo y censura le ha causado: el recurso al alcohol[12]. Conviene detenerse en el tratamiento que el autor implícito da a esta substancia antes de sobredeterminar valores que poco o nada coinciden con los que el lector pueda tener. Formalmente los elementos de este espectáculo aparecen en el poema 2 de la sección I y se extienden a los poemas 3, 4 y 6 de la misma sección.

En el poema 2 los bebedores son descritos en términos altamente ambivalentes: no obstante haber bebido toda su vida hasta reventar, no hay en ellos rasgos de trastorno; al contrario, “han aprendido muchas cosas” y “saben que el *otro* lado de la noche se halla en el interior de sus espaldas”. El siguiente poema de esta serie relaciona directamente el consumo de alcohol con la búsqueda del *otro* lado de la noche: “En realidad, el otro lado de la noche es un dominio sumamente extraño, / y es el alcohol quien lo ha creado” (15). Más adelante, el poema 6 radicaliza estos vínculos al indicar que sólo a través del alcohol es posible el conocimiento del lado misterioso del mundo:

> Nadie podrá acercarse a la noche y acometer la tarea de conocerla,
> sin antes haberse sumergido en los horrores del alcohol.
> El alcohol, en efecto, abre la puerta de la noche; la noche es un recinto hermético y secreto (21).

---

[12] Recordemos que ya en *El frío* el alquimista que en ese momento oficiaba el discurso encontró en el mundo de *aquí* un elemento catalítico capaz de establecer contacto con las infinitas realidades del mundo de *allí*. Ese elemento era precisamente el alcohol.

Desafiante, el texto confiere al consumo de alcohol un estatuto que inmediatamente crea conflictos culturales. ¿Qué contrato social puede compartir o tolerar tales planteamientos? Pero antes de emitir juicios terminales conviene examinar la compleja función que esta substancia adquiere en el discurso saenzeano. Ya hemos visto que el sujeto social que religiosamente lo consume es el *aparapita*, que en Saenz constituye (y habita) el *otro* rostro de la modernidad urbana paceña; lo que falta ahora es investigar por qué. En *Felipe Delgado* aprendemos que para este personaje beber es un acto de liberación que le permite independizarse de su cuerpo y arrojarlo a la calle, "sacarse el cuerpo", en palabras del mismo Saenz (155). Con este acto de liberación, que es un acto de protesta, cumple el *aparapita* su paso por la vida. En el caso del personaje poético de *La noche* esta función liberadora adquiere un cariz adicional. Para exponerlo, habrá que revisar la relevancia que los etílicos y sus derivados alcanzan en circunstancias no convencionales.

En las culturas antiguas, por ejemplo, el consumo de licores fermentados y plantas alucinógenas constituía parte importante de la vida cúltica, básicamente porque permitían al usuario (sacerdotes y sabios) cruzar las fronteras de la realidad inmediata para internarse en zonas mistéricas. Por qué y para qué las culturas antiguas recurrían a este tipo de prácticas es algo que el saber de nuestra época difícilmente puede comprender y peor aún admitir, probablemente porque hacerlo destruiría las presunciones de verdad en las que se afirma. Pero un arte que, como el de Saenz, se propone precisamente transgredirlas y rebatirlas está en mejores condiciones. Es más, todo indica que motivaciones similares afectan su discurso. Pero antes de aventurar conclusiones vale la pena examinar la percepción convencional que se tiene del consumo de alcohol.

Tradicionalmente en las sociedades modernas el consumo de etílicos está asociado al alcoholismo y al alcohólico. Octavio Paz se ha referido en varias ocasiones a este fenómeno, llegando incluso a formular un diagnóstico punitivo. En *Corriente alterna*, por ejemplo, establece relaciones de oposición entre el consumo de drogas alucinógenas y el consumo de alcohol, observando que mientras el consumidor de alcohol (al que denomina borracho) es locuaz y expansivo y no cuestiona las reglas que quebranta, el alucinado es silencioso y retraído y sus actos implican una negación de los valores sociales y una tentativa por colocarse al margen de la sociedad:

> El borracho bebe por *desahogarse* y termina por *ahogarse*. La embriaguez es contradictoria: supervaloriza la comunicación y la destruye. Es comunicación malograda: empieza por ser una exageración acaba en una degradación. Caricatura de la comunicación . . . El uso de drogas, por el contrario, no implica una supervaloración del lenguaje sino del silencio (1967: 107).

La conclusión de Paz es categórica: la borrachera exagera la comunicación y, en este sentido, es una caricatura del banquete platónico y de la comunión cristiana. Las drogas en cambio son su negación, pueden darnos visiones felices o infernales, pero no pueden darnos ni el silencio ni la sabiduría[13].

En base a esta taxonomía psico-cultural algunos lectores negativizaron y hasta caricaturizaron la recepción de un poema como *La noche*, donde el consumo de alcohol es actividad relevante (pero no, como quisieran algunos críticos, totalizante). Quiroga, por ejemplo, entiende la función del alcohol en el poema como "obsesión cultural sadomasoquista" propia de un "espíritu decadente falto de imaginación y creación" (1988: 31-41). También Iván Vargas deja percibir cierta condena al llamar la atención sobre la "importancia insustituible del alcohol y la droga en la intelección de su obra" (1988: 189). Pero algo no funciona en estos argumentos. Basta leer el poema 4 de la sección I para advertir importantes desajustes entre estas lecturas y el discurso del poema:

> La experiencia más dolorosa, la más triste y aterradora que imaginarse pueda,
> es sin duda la experiencia del alcohol.
> Y está al alcance de cualquier mortal.
> Abre muchas puertas.
> Es un verdadero camino de conocimiento, quizá el más humano, aunque peligroso en extremo.
> Y tan atroz y temible se muestra, en su recorrido de espanto y de miseria,
> que uno quisiera quedarse muerto allá.
> Pues el retorno del otro lado de la noche es en realidad un milagro,
> y únicamente los predestinados lo logran.
> A tu retorno, el mundo te mira con malos ojos;
> eres un extraño, eres un intruso, y sientes en lo hondo que el mundo no quiere que lo contemples;
> lo que quiere es que te vayas y desaparezcas —lo que quiere es que ya no estés aquí (17-18).

[13] Nótese que el mismo Paz contradice más tarde estas afirmaciones cuando en *El ogro filantrópico* distingue dos clases de bebidas: unas, como el vino y los licores, son complementos gastronómicos que estimulan la conversación. Otras, como el whisky, la ginebra, el pulque, el vodka, son bebidas para solitarios e introvertidos (1979: 216-217).

En estos versos el *amante de las tinieblas* se ha convertido en parte integrante del espectáculo de los bebedores, él mismo es uno de ellos. Su condición de bebedor, sin embargo, resiste las etiquetas culturales de *borracho* o *alcohólico* que proponen taxonomías como la de Paz, y pone de manifiesto a un sujeto en lucha consigo mismo y a una conciencia que plantea el problema del consumo de alcohol desde perspectivas filosóficas y epistemológicas. La tesis paciana, que ve en el consumo de alcohol un acto exclusivamente disturbador y enajenante se relativiza, puesto que ahora el bebedor adquiere conciencia de sus actos y es capaz de cuestionar las reglas que quebranta. Luego no es la versión que del consumo de alcohol tiene el sentido común la veta exclusiva donde hay que buscar la función que esta substancia cumple en el poema. Como la noche, el alcohol es doble, está sujeto al juego de las diferencias. En su fase doméstica no pierde ninguno de sus rasgos tradicionales: es una experiencia dolorosa que destruye y margina al sujeto, pero en su fase *otra* abre un camino de conocimiento (Antezana 1986b: 343-349).

La necesidad de abandonar criterios estrictamente alegóricos o ideológicos para aproximarse al poema de Saenz parece evidente, ya que hacerlo supone imponer la significación de un sólo determinante semántico: la imagen del alcohólico cultural en el primer caso y la conversión del poema en un debate social en el segundo. Más interesante y productivo parece estudiarlo en cuanto síntoma de polisemia, reconciliando así sus dimensiones ideológico-culturales con las filosófico-epistemológicas sin subordinar las primeras a las segundas ni viceversa. Esta hipótesis permite entender que si bien el consumo de alcohol admite la posibilidad de que el usuario sucumba a sus peligros, también vincula al poema con prácticas culturales en las que el uso de sustancias etílicas y alucinógenas posee funcionalidad ritual. El protagonismo que el alcohol tiene en *La noche* apunta a esto último. Simultáneamente, el mismo poema advierte que el éxito de tan arriesgada empresa no siempre está garantizado, ya que el bebedor se expone a una experiencia peligrosa en extremo, capaz de "abrir muchas puertas" pero también de cerrarlas y convertir al atrevido en un ser socialmente marginado y rechazado. Los *amantes de las tinieblas* conocen estos peligros y no obstante se arriesgan a ellos, a sabiendas de que "si no hay riesgo, si no hay peligro, si no hay dolor y locura, no hay nada" (*La noche*: 19). No debe pues sorprender que a la postre el consumo de estas sustancias no cumple su cometido, y los personajes que tan eufóricamente se arriesgaron a recorrer estos caminos termi-

nan abandonándolos, admitiendo que no va a ser a través de ellos que se produzca el conocimiento deseado. Esto lleva a los personajes de Saenz a comprender que para ser *aparapita* hay que nacer *aparapita*, y que como *borrachos* han fracasado (*Felipe Delgado*: 149, 638).

Estos argumentos ya son suficientes para cuestionar lecturas que, como "Holocausto alcohólico de lo in-corruptible" (J. C. R. Quiroga 1988), unifican el texto de *La noche* en función al determinismo arbitrario de uno de sus elementos: el alcohol. Evidentemente en este texto el alcohol adquiere relevancia fundamental en cuanto *posibilidad* de contacto con el *otro* lado de la noche. Esto es indiscutible; lo discutible es hacer de *La noche* un monumento al alcoholismo. La insuficiencia de este tipo de lecturas es evidente incluso a nivel formal, ya que de cuatro secciones que conforman el poema sólo una está referida al alcohol. Y de ésta, sólo la mitad de sus poemas. ¿Qué pasa con el resto del texto? Es decir, ¿con la gran parte del texto? Para responder estas preguntas es preciso volver al relato que quedó interrumpido.

8.3. De regreso al relato. Seccion II de *La noche*: "El guardián"

Volvemos ahora a la realidad del que ha muerto y lo encontramos solo, sumergido en sus pensamientos, y sin más alternativa que asumir su propia muerte: "La oscuridad interminable en el zócalo que recorre las cuatro paredes de mi cuarto/un poco más arriba del estuco un poco más abajo del empapelado/una raya una señal un amago de luz (31-32),

> Se presenta ahora un pariente lejano, a quien sólo reconozco porque tiene bigote y porque se peina con raya en el centro.
> A juzgar por las repetidas venias que hace en una y otra dirección, *hay mucha gente* en el recinto, aunque yo no la veo
> Y como quiera que a mí no me hace ninguna venia, ni me saluda, ni me dice nada,
> *no tengo más remedio que creer que ya no existo* (33-34; mi subrayado).

A partir del poema 3 de la sección II empiezan a manifestarse síntomas de ruptura con el mundo de los vivos, cuando el personaje enfrenta escenas que no se parecen a nada que conozca nuestra conciencia:

> ¿Quién es ése, con cuello de toro y melena de león?
>
> Aparece en este instante ante la puerta, cual guardián del umbral, y no deja pasar a nadie.

> Hay sol, hay agua, hay respiración en los aires,
> y también hay gente
> Un murmullo de seres que vuelan y vuelan y vuelan se percibe en la atmósfera.
> Y este murmullo, que de pronto resuena en todos los ámbitos, y que se torna ya en estruendo,
> es sin embargo un silencio más hondo que el propio silencio (35).

La aparición de un nuevo personaje y el espacio abierto que ahora percibe el *amante de las tinieblas* podrían indicar que se ha iniciado la peregrinación al cementerio; pero la descripción que de este personaje se hace ("con cuello de toro y melena de león") y el comportamiento de la gente que allí está ("seres que vuelan y vuelan y vuelan") sugieren otras lecturas y remiten a intertextualidades que vale la pena explorar. En *La Divina Comedia*, por ejemplo, encontramos antecedentes literarios para estas formas de escenificación y caracterización de personaje. El *Infierno*, particularmente, está poblado de bestias "con apariencia de león" y seres que se desplazan por los aires (1906 Canto I: 37-50). Curiosamente, también la narrativa de Castaneda proyecta este tipo de escenificaciones y aun cuando éstas aparecen en muchos de sus textos, es en *Una realidad aparte* donde encontramos intertextualidades especialmente pertinentes, ya que la criatura que aquí aparece es referida como *el guardián*. Y recordemos que *El guardián* es precisamente el título de la sección que ahora estudiamos. El pasaje que me interesa destacar corresponde a los preparativos de una nueva experiencia con el peyote:

> Don Juan: Te lo fumas todo y luego descansas. Entonces vendrá *el guardián* del otro mundo. No harás nada más que observarlo. Observa cómo se mueve; observa todo lo que hace. Tu vida puede depender de lo bien que vigiles.
> Castaneda: ¿Quién es ese guardián?
> Don Juan: Ya lo verás. Custodia el otro mundo
> Castaneda: ¿Qué mundo? ¿El mundo de los muertos?
> Don Juan: No es el mundo de los muertos ni el mundo de nada. Sólo es *otro* mundo. No tiene caso hablarte de él. Vélo tú mismo (1971: 131).

Estas intertextualidades sugieren que el personaje al que se refiere el *amante de las tinieblas* podría ser algo más que el producto de una percepción distorsionada. Podría ser un guardián, una metáfora del umbral que separa la percepción ordinaria de la extraordinaria y que toma lugar una vez que el que ha muerto se va internando en regiones cada vez más desconocidas, que lo llevan a adquirir conciencia de que "Hay dos mundos, hay dos vidas, hay dos muertes/—eso

que llaman lo uno y absoluto, no existe. / Hay dos caras, dos filos, dos abismos (35-36). Con estos versos queda superado ese sabor idealista que destilaban algunos de los primeros poemas de Saenz, cuando el discurso postulaba, por ejemplo, la desaparición de "la maligna diversidad" para que todo "sea uno solo" (*Muerte por el tacto*: 105). En rigor, la poesía que ahora leemos ha combatido a fondo cualquier residuo de pensamiento hegeliano y se ha abierto a un pensar post-metafísico, es decir, a un pensar que replantea el protagonismo de la razón como único método de conocimiento.

En los versos que siguen el poema retoma el relato de la escena mortuoria, que ahora se desarrolla a plena luz del día, probablemente en un mausoleo. El guardián ya no es la criatura anterior, sino un sepulturero que cumple su oficio:

> El guardián se fatiga.
> Ya no puede más con el sol, y lanza miradas amenazadoras a la gente que pugna por entrar a verme.
> El Facundo, un buen carpintero, le presta un sombrero de paja. La señora Anselma le ofrece un vaso de agua.
> Un señor, de recia carita, le da un cigarrillo, y murmura algo en su oído (36).

La naturalidad con que estos detalles van siendo relatados y la simplicidad del lenguaje que los refiere, produce un efecto de familiarización tal, que como lectores llegamos a olvidar que el narrador está muerto y que, por eso mismo, nos encontramos con un texto de características excepcionales, ya que produce una indagación de la muerte desde el punto de vista del que ha muerto y no, como suele suceder, desde la perspectiva del vivo que contempla al muerto y especula sobre el enigma de la muerte.

Con el poema 3 de la sección II concluye el tríptico mortuorio. A partir del poema 4 vamos a presenciar lo "solos que se quedan los muertos". Al "muerto" de este poema no parece importarle demasiado si "vuelve el polvo al polvo" o si "vuela el alma al cielo", está más bien inmerso en otras reflexiones:

> Este pobre cuerpo, abandonado;
> este pobre cuerpo, ido y botado, y bastante olvidado, con una presencia que sólo se deja presentir por la pesantez,
> y con patas como palos aquí, y con brazos ardientes y paralizados allá
> —ahora no existen ya esos olores extraños y desconocidos, y aun

inventados, que te llevaban a los mundos que precisamente querías habitar.
Ahora los olores no son sino olores, en toda su verdad,
y sólo pertenecen a tu cuerpo, y corresponden a tu condición humana.
¿Acaso pretendías oler a rosas o a madreselvas o a ramas de pino,
para que ahora te horrorices y aun te sientas ofendido, ante los olores que expiden tus propias excreciones?
El olor, por otra parte, es un verdadero misterio;
y no estará demás recordar que tanto el nacimiento como la muerte, ocurren bajo el signo de peculiares cuanto atroces olores (37-38).

Más que a una soledad en términos antropológicos, la conciencia del que ha muerto se enfrenta a la inmediatez del deterioro de su cuerpo, y más que repugnancia, el espectáculo le inspira tristeza infinita ante la descomposición de lo que ama. Pero poco afecto al melodrama, el *amante de las tinieblas* aparta la mirada de este cuerpo que se acaba y da paso a una serie de preguntas y recuerdos que plantean reflexiones de alcance estético y filosófico. En el poema 5, que bien podría considerarse una poética, recapitula la "obsesión" que lo ha guiado desde *Muerte por el tacto*:

¿Cómo aprender a morir?
—ha de ser una cosa en extremo difícil.
Seguramente requiere mucha humildad y mucho gobierno. Toda una vida de trabajo y de meditación.
Y si uno se pregunta para qué aprender a morir,
la respuesta surge de por sí:
aprender a morir es aprender a vivir.
Y aprender a vivir es, en definitiva, aprender a conocer;
pues no deberá olvidarse que, para conocer, primero habrá que aprender a conocer (39).

Enseguida, el *amante de las tinieblas* cambia el curso de sus reflexiones y da paso a una meditación sobre la actividad que lo acompañó toda su vida, la escritura:

En las noches, a lo largo de los años, uno se queda horas y horas, pensando muchas cosas.
Pero en realidad, uno no se queda pensando muchas cosas; la verdad es que uno se queda, y nada más
Completamente inmóvil, mirando el vacío. Y —¿por qué no decirlo?— uno se pone triste, miserablemente triste.
. . .
Y de repente ocurre un milagro:
el rato menos pensado empieza a llover, y un relámpago te deslumbra —un sentimiento de invulnerabilidad te envuelve,
con la lluvia.
Y si te dan ganas de escribir algún poema evocador, seguramente no

lo escribes;

prefieres escuchar la lluvia.

Pues una voz interior te revela que aquel poema evocador se encuentra en tu bolsillo.

Y ésta es cosa que no te causa el menor asombro, acostumbrado como estás a los prodigios:

en efecto, el poema se halla en tu bolsillo, y lo sacas, y lo miras, y lo lees.

Y de pronto te preguntas quién habrá sido su autor,

como si no supieras que aún no ha nacido (40).

El siguiente poema de esta serie (poema 6) continúa indirectamente estas reflexiones. Formalmente es un recuento vívido de la memoria, casi un catálogo de las cosas que el personaje reunió y perdió a lo largo de su vida. Tiene, por tanto, la capacidad de provocar nostalgia por el mundo que se ha dejado pero también de informar acerca del tipo de persona que era el *amante de las tinieblas*, cómo vivía, qué hacía, cuáles eran sus obsesiones, sus pasiones, los libros que leía…

A lo largo de los años, tus cosas y tus muebles se envejecen, y se desgastan insensiblemente.

Muchos objetos desaparecen o se rompen, mientras que otros corren una suerte misteriosa, cual si fueran seres humanos.

Un tintero de cristal de roca, que yo veneraba, fue a parar a la policía, en circunstancias extrañas y absurdas;

una pistola automática se quedó empeñada por largo tiempo en una chingana, y habiendo sido redimida por el Forito Cisneros, éste la utilizó para suicidarse.

Por causa de un lente de diez centímetros de diámetro, que en mala hora presté a un profesor, se cometieron varios hechos de sangre.

Unos aparatos de alta diatermia, que producían oscuros resplandores de color violeta, y que estaban empeñados en una botica, fueron recuperados con mi autorización por un conocido mío, quien comenzó a manipular dichos aparatos en forma tan imprudente, que cayó fulminado. Actualmente se hallan empeñados en una sastrería, y no pienso recogerlos.

Las *Obras Completas* de Nietzsche, en doce tomos, salieron de mi cuarto una noche, para no volver jamás. Pues las empeñamos a las volandas a un chofer que manejaba un taxi, y, con el entusiasmo, nos olvidamos preguntarle su nombre y anotar el número del auto.

Idéntica cosa ocurrió con una máquina de escribir portátil, que era la niña de mis ojos (41-42).

A esta serie de cosas reunidas y perdidas sucede otra, inversamente referida al destino incierto que correrán las que todavía quedan: dibujos tallados en sillas que de tan viejas están a punto de desaparecer; una butaca en estado calamitoso; una deteriorada (aunque respetable)

mesa de escribir; un antiguo velador, una pequeña mesa hecha en Viena; un desgastado estante de palo de rosa, una desvencijada mesa de ruedas; un ropero en ruinas.

El cariño con que está descrita la vejez de estas cosas inservibles y el carácter reflexivo con que es activada la memoria hacen que este recuento personal adquiera dimensión filosófica. Una conferencia de Heidegger, leída en junio de 1950 e incluida en la colección *Poetry, language, thought* (1975: 165-186), servirá para establecer el marco filosófico sobre el que se proyecta este poema. Significativamente titulado "La cosa" (*The Thing, Das Ding*), esta conferencia llama la atención sobre la existencia de aquellos entes que de una manera u otra siempre están cerca de nosotros: las *cosas*. ¿Pero qué son las *cosas*? Las *cosas* a las que se refiere Heidegger, no son ni meros objetos de representación ni pueden ser definidas en términos de su objetividad, porque antes de ser objetos, han sido proceso creativo. Y puesto que, de acuerdo a este filósofo, la fuerza del proceso creativo recae en la lucha por aproximar lo mismo (lo que soy y lo que conozco) a lo diferente (lo que no soy y lo que no conozco), el producto de este proceso (las *cosas*) poseerá la singularidad de representar esa lucha y de adquirir estatuto artístico. Esto explica por qué el contacto con este tipo de *cosas* es síntoma de contacto con procesos agonísticos de diferenciación. La metafísica occidental, preocupada en definir las cosas por lo que empíricamente son (objetos de representación), es epistemológicamente insuficiente para reconocer en ellas algo más que la simple realización de representaciones mentales la mayoría de las veces sujetas a valores de cambio. Los objetos que aparecen en el poema 6 resisten este tipo de interpretaciones, son *cosas* con mucha historia, con mucho misterio, y con una vejez que asusta. No valen nada, son tristes trastos, vejestorios pasados de moda, y sin embargo forman parte inseparable de una vida. Cargadas de mundo, estas *cosas* han dejado de ser interpretaciones de los objetos que representan; su misterio enfrenta al reto de lo desconocido; su vejez las pone en contacto con un conocimiento antiguo del que no tenemos memoria. Esta misma caracterización de las *cosas* es válida para el poema 7; donde la *noche*, ahora presentada como síntoma de conocimiento, a veces se manifiesta en ellas:

> ¿Cuánto dura la noche?
>
> En realidad nadie sabe, aunque le haya sido asignada una duración de doce horas, por razones de orden puramente práctico.

> Lo cierto es que la noche dura en el espacio, mientras que el día sólo dura en el tiempo.
>
> Así se explica el que a toda hora del día, uno encuentre regiones en que la noche mora.
>
> Tales regiones se identifican con el musgo, con el metal, y con el viento;
>
> con un silencio comunicativo, que surge de las piedras, y que se suspende en el vacío.
>
> Tales regiones suelen encontrarse asimismo en algunos rostros, que se nos aparecen fugitivamente por las calles, y que nos transmiten un mensaje.
>
> Las regiones en que mora la noche, en pleno día, se encuentran aquí, en este papel.
>
> y también allá, en el otro papel.
>
> Y se encuentran en muchos lugares, en muchas personas, en muchos animales, y en muchos objetos.
>
> A la primera mirada, y aun por el tacto y por el olor, uno puede reconocer estas regiones (45).

Como antes un tintero de cristal, un dibujo o una mesa, ahora las regiones en que mora la noche ya no encuentran asidero en las premisas del pensamiento representado. Un rostro, un pedazo de papel, el silencio o el viento, contienen y expresan el lado misterioso del mundo. La conferencia de Heidegger a la que me referí anteriormente concluye precisamente preguntándose cuándo y en qué circunstancias aparecen estas *cosas*. La respuesta es significativa: "no aparecen por medio de obras humanas, pero tampoco sin la vigilancia de los mortales. El primer paso hacia esa vigilancia es detener el pensamiento de lo que meramente representan (Heidegger 1975: 181).

Para Heidegger estas *cosas* son el producto de un *hacer* que consiste en dejar de pensar y explicar el mundo a través del orden de la representación y el sentido común, porque "en cuanto la comprensión humana busca explicación, fracasa en su intento de trascender la naturaleza del mundo y se queda sin él" (180). Las *cosas* que aparecen en los poemas de Saenz transgreden precisamente el cerco de la representación, por eso el *otro* lado de la noche se manifiesta en ellas. También por eso el personaje les guarda cariño y le da pena dejarlas.

Con el poema 7 el *amante de las tinieblas* concluye su evocación de las *cosas* que lo acompañaron en el mundo de los vivos. La fuerza de la memoria, sin embargo, lo retiene en el pasado, y esta vez los recuerdos adquieren otro cariz, ya que ahora llegan como acontecimientos. Estos acontecimientos ocupan la sección III del poema, titulada "Intermedio".

8.4. "Intermedio"

En esta sección (124 versos) el personaje nos cuenta, en calidad de testigo, acontecimientos que sucedieron mientras vivía y que dejaron en él profunda impresión:

> Sucedió una noche de noviembre.
> Angustiosamente y con ojos extraviados me debatía en medio del tormento de cuatro días sin sueño,
> cuando de pronto se escucharon atroces alaridos y voces y lamentos que llegaban a mis oídos desde lo hondo de un pozo fatídico,
> y que dejaban adivinar horrores sin cuento,
> por lo que me invadió el terror y me quedé mudo de espanto,
> contemplando silenciosamente inmóviles aguas con una negrura reluciente,
> que reflejaban formas fosforescentes de personajes depravados, de multitudes ensangrentadas, de ciudades asoladas, y de seres enloquecidos (49).

Desfilan a la vista del lector escenas de cargada violencia. Sabemos que sucedieron "una noche de noviembre" y que, en su desarrollo, infligieron "horrores sin cuento" a ciudades que quedaron desoladas y a seres que enloquecieron de terror. Como en el poema anterior, el relato de estos hechos permite conocer cada vez con más precisión al personaje que los recuerda, esta vez mostrando qué aspectos de la realidad que le tocó vivir lo marcaron tanto que ni siquiera ahora, que está muerto, puede separarse de ellos. Los siguientes versos, cargados de intencionalidad, dan a estos recuerdos un marco de referencialidad histórica:

> No había una estrella.
> No había un planeta.
> No había firmamento —el cielo estaba en tinieblas.
> Sin embargo, hacia el norte, una nube reflejaba el resplandor de la ciudad
> y rompía el espeso manto de sombras.
> Y extrañamente, en la esquina del *Hospital General, en Miraflores*, reinaba una oscuridad total y absoluta;
> y era ésta una oscuridad ultraterrena, una oscuridad nunca
> vista.
> Y la gente se reunía en las proximidades, guardando una prudente distancia;
> y todos dirigían recelosas y asustadas miradas hacia el tenebroso ámbito
> —y a ese paso, cundía el pánico.
> El caso es que para terror de los habitantes, el grave prodigio persistió por espacio de largos días;
> y tan sólo al cabo de una semana se hizo la luz (50).

Dos indicios espaciales (el Hospital General y el barrio de Miraflores) otorgan al relato una referencialidad histórica que va a determinar el curso del poema: las cruentas jornadas del 2 de noviembre de 1979[14]. Un dramatismo implícito permea el alcance de esta referencialidad, ya que en ella coinciden la contingencia de una masacre histórica y la celebración de un ritual popular (el día de los muertos). Esta ambivalencia, junto al impacto que el hecho en sí dejara en el personaje, nutre al poema de aquello que muchos críticos se niegan a reconocer en el discurso saenzeano: dimensión histórica. Pero la relación que este poema sostiene con los hechos históricos no genera necesariamente representaciones miméticas de los mismos, sino que, capturándolos en sus dimensiones más representativas, los desarrolla dramáticamente. El fondo histórico, por tanto, estará siempre presente, pero en un sentido diferente al habitual; y aun cuando recrear el pasado al margen de sus referentes miméticos corre el riesgo de dejar incólumes a los culpables, tiene también el mérito de buscarle virtualidades a la denuncia, de fortalecerla con nuevas perspectivas. Esto último parece ser el propósito de "Intermedio", que se las arregla para que el dato histórico nos llegue cargado de las *posibilidades* que le dieron esas *masas* que provocaron el caos y desestabilizaron el orden:

> Poco después del misterioso suceso —que en adelante se llamaría *la maldición de la esquina*—,
> pavorosos al par que inenarrables desastres se abatieron sobre la población.
> Nadie en el mundo podía explicar los acontecimientos que a diario ocurrían;
> y era cada vez más difícil controlar a las turbamultas enloquecidas, que se lanzaban a las calles y que provocaban el caos.
> En pleno día el sol se oscurecía, y la ciudad se anegaba en un mar de tinieblas.
> Estruendos sobrenaturales atronaban en el seno de la tierra, y muy pronto sobrevenía un silencio de muerte.
> Mucha gente, que enloquecía por causa del terror a lo desconocido, se ahorcaba.
> Hombres y mujeres, niños y ancianos, incendiaban las casas para procurarse luz,
> y saltaban a las llamas y se quemaban vivos.
> Al cabo el sol brillaba ya con inusitado resplandor, y con esto, el pánico y la locura subían de punto.

[14] Dentro del catálogo de masacres masivas que ha producido el siglo la masacre del 2 de noviembre de 1979 (también conocida como la masacre de Todos Santos) destaca por la violencia con que fue impuesta a un cuerpo social que en siete días se convirtió en "multitudes ensangrentadas" en medio de "ciudades asoladas" y "seres enloquecidos" que, actuando como *masa*, crearon una de las más profundas crisis de legitimación en el Estado boliviano. Al respecto, consultar René Zavaleta Mercado, "Las masas en noviembre" en *Bolivia hoy* (México: Siglo XXI, 1987) 11-59.

> Y así, cada día.
> *Ora una luz encubridora, ora una oscuridad aterradora*, al decir de un poeta que cantaba la catástrofe (50-51).

Más allá de la representación mimética del original (un golpe militar), el poema da paso a imágenes que por su violencia podrían interpretar el terror de los que vivieron la masacre, pero también podrían funcionar como una profecía apocalíptica cantada por un poeta ante cuyos ojos el mundo y el orden que lo regía estallan en pedazos. Conforme avanza el poema, el relato de noviembre se convierte en metonimia de la historia humana en general y boliviana en particular, siempre expuesta a los excesos que sobre ella han ejercido (y todavía ejercen) los expansionismos colonizadores Estratégicamente, los actores que perpetúan estas violencias no están desarrollados ni condicionados por determinantes miméticos, son siempre fuerzas inexplicables que aparecen, como un día aparecieron los conquistadores, causan terror, no guardan ningún respeto por la vida y, con su presencia, enloquecen y traen la muerte. Esta caracterización de los protagonistas de la violencia da pie para que sus actos puedan ser representadas en todo su cinismo y descaro, rayando incluso con la ciencia ficción, exactamente a la manera en que años más tarde se escribirá ese nuevo género narrativo conocido como "nueva novela histórica":

> [estos victimarios] contaban con verdaderos batallones de esclavos;
> y estos esclavos, armados de lanzas y látigos, se desbordaban en todo lo largo y lo ancho de la ciudad,
> conduciendo feroces jaurías de mastines,
> para arremeter contra indefensas y compactas multitudes, y sembrar el terror y la muerte.
> Los negros, con suntuosas vestiduras de raro material, y con ojos que relampagueaban en la oscuridad,
> vivían en el mejor de los mundos.
> Ocupaban espaciosos palacios de piedra, construidos por los indios, a quienes sometían a sistemáticos tormentos
> . . .
> intentaron repetidas veces la voladura de los cerros circunvecinos, con explosivos atómicos que, por fortuna, no se activaron;
> tenían decidido bombardear ciudades, pueblos y caseríos, para probar el poder destructor de ciertos cohetes nucleares;
> y con experimentos demenciales y criminales, por poco no liquidan la flora y la fauna en vastas regiones del Kollao (52-53).

Con el recuento de las jornadas de noviembre concluyen las memorias del personaje. Haber cumplido con su historia personal y

con la historia colectiva que le tocó vivir ha creado la catarsis necesaria para seguir adelante. Paulatinamente, en lo que sigue del poema, empezarán a cortarse los lazos con las inmediateces del mundo de los vivos para entrar de lleno en la experiencia de lo desconocido.

8.5. *La noche*

Paso ahora a estudiar los cuatro poemas que conforman la última sección del libro, titulada "La Noche" (con mayúsculas). Saldadas sus cuentas con lo que fuera su pasado, el *amante de las tinieblas* se encuentra finalmente solo, enfrentado a la realidad de su muerte. El primer poema de esta serie se concentra en discurrir por qué esta Noche difiere de interpretaciones convencionales:

> Extrañamente, la noche en la ciudad, la noche doméstica, la noche oscura:
> la noche que se cierne sobre el mundo; la noche que se duerme, y que se sueña, y que se muere; la noche que se mira,
> no tiene nada que ver con la noche.
> Pues la noche sólo se da en la realidad verdadera, y no todos la perciben.
> Es un relámpago providencial que te sacude, y que, en el instante preciso, te señala un espacio en el mundo:
> un espacio, uno solo;
> para habitar, para estar, para morir —y tal el espacio de tu cuerpo (57).

El enigma del cuerpo, planteado y diferido hacia el final de la sección II, reaparece, como también esa *conversación infinita* que el autor implícito se ha encargado de mantener viva y activa a lo largo de toda la obra. Si antes la realidad del cuerpo provocara tristeza y dolor, ahora ese mismo cuerpo es la *morada* en la que han de suceder los últimos acontecimientos de la poética saenzeana. Pero asumir esa *morada* no parece tarea fácil, demanda y exige severas renuncias:

> Pues existe un mandato, que tú deberás cumplir,
> en homenaje a la realidad de la noche que es la tuya propia;
> aun a costa de renunciamientos imposibles, y de interminables tormentos,
> deberás decir adiós, y recogerte al espacio de tu cuerpo.
> Y deberás hacerlo, sin importar el escarnio y la condena de un mundo amable y sensato (58).

Desvincularse en definitiva de los lazos que atan a la existencia cotidiana es la exigencia requerida. Podrá entonces el sujeto recogerse a esa última *morada* que es el cuerpo. Podrá, finalmente, morir:

> . . . en realidad recogerse al espacio del cuerpo es morir.
> Pero aquí no se trata de morir.

> Aquí se trata de cumplir el mandato; y por idéntica razón, habrá que vivir.
> Y tan es así, que no se podrá cumplir el mandato, sino a condición de recogerse al espacio del cuerpo, con el deliberado propósito de vivir.
> Lo cierto es que aquel que acomete tan alta aventura, no hace otra cosa que ocultarse de la muerte,
> para vislumbrar así la manera de ser de la muerte (59).

Una vez más el poema cuestiona ese atavismo cultural de concebir la muerte como acontecimiento negativo de ninguna manera reconciliable con el vivir. De acuerdo a esta lógica poética eso que llamamos llamamos *morir* no convierte al sujeto en difunto, más bien lo transfiere de una forma de realidad a otra, y lo invita al conocimiento de esa *otra* realidad. Esto trae a colación las palabras que Nicolás Estefanic dirigiera a Felipe Delgado una vez acaecida la muerte de su padre, Virgilio Delgado: "No es suficiente vivir, hay que conocer; y para conocer habrá que morir. Te equivocas si crees que la muerte se opone al conocimiento: el conocimiento se revela con la muerte" (1979a: 56).

El *amante de las tinieblas*, que ha dedicado toda su vida a escudriñar estos misterios, tiene ahora la posibilidad de conocerlos. Ha muerto para el mundo y para la realidad que conocemos, pero continúa existiendo en las increíbles realidades a las que ha llegado. Aquí radica el logro y la originalidad de la propuesta saenzeana, haber conseguido que la experiencia de la muerte no sea, como registran otras literaturas y consolida la crítica, el límite de la representación. El hecho de que en estos poemas la muerte del protagonista no cierra la historia subvierte un lugar común en el imaginario cultural, tan asimilado a la idea de que con la muerte todo se acaba. El argumento podría dar pie a una serie de consideraciones socio-culturales, ya que precisamente sobre este convencimiento los discursos autoritarios han perpetuado sus violencias y sus excesos, confiando siempre en que la muerte de sus sometidos garantizaría su silenciamiento. Pero esto, claro, ya es materia aparte y merecería un estudio aparte.

A partir del siguiente poema entramos de lleno a los últimos acontecimientos de la poética saenzeana que, como adelanté, han de suceder en esa *morada* que es el cuerpo, una vez que el personaje ha cortado sus vínculos con esos detalles (recuerdos, memorias, nostalgias) que todavía lo ataban al mundo de los vivos. No es pues sorprendente que el lenguaje, en estas circunstancias, cambie de tono y que un giro se opere en el habla del personaje, ya que el curso de su pensamiento y el ordenamiento de su conciencia empiezan a razonar de manera

distinta a la habitual. Formalmente el discurso vuelve a esas formas paradójicas de expresión ya observadas en poemas anteriores:

> En todo caso, tu morada, tu ciudad, tu noche y tu mundo, se reducen a tu cuerpo;
> y quien lo habita no eres tú, sino el cuerpo de tu cuerpo.
> Pues el cuerpo que te habita, en realidad eres tú;
> sólo que tu cuerpo deja de ser tú,
> y pasa a ser él.
> Imagínate, el cuerpo que eres tú, habitando el cuerpo que es él,
> y que no por eso deja de ser tú.
> De ahí el habitante, o sea, el cuerpo de tu cuerpo; y de ahí, asimismo, el habitado, o sea, tu cuerpo (60).

Resistiendo hasta el final todo tipo de ordenamiento lógico, el poema continúa creándole laberintos al lector. ¿Qué esconden estas paradojas? ¿Hasta qué punto el autor implícito quiere, a través de ellas, garantizar la oscuridad su discurso? De cualquier manera estos versos dan pie a más de una interpretación. Una fenomenología del cuerpo verá en ellos una emancipación de la metafísica platónica que tanto ha privilegiado la primacía del alma sobre la materialidad física, ya que convertir el cuerpo en *morada* equivale a otorgarle estatuto de igualdad respecto al alma. De aquí su importancia y su cuidado. Pero para quien se interese más en una semiótica de la interpretación y haya seguido de cerca la jornada del personaje, los versos citados serán síntoma del recogimiento a esa última *morada* que es el cuerpo. Y allí, en esa *morada*, le será revelado al personaje eso que ha estado buscando durante toda su vida y toda su obra: el conocimiento del *otro* lado de las cosas, que implica el encuentro con ese *otro* que de una manera u otra también lo ha acompañado desde el inicio de su jornada. A veces como una *visión* que enamora, o como un *visitante* que invita a la aventura; otras, como una pulsión que exige del sujeto un salir de sus límites. A este *otro* sólo podemos referirnos como "lo desconocido en su infinita distancia" y si queremos indagarlo tendremos que aceptar la validez y legitimidad del conocimiento de lo desconocido, es decir, de un conocimiento que la filosofía analítica ha rechazado sistemáticamente pero que filósofos como Nietzsche, Heidegger, Blanchot o Derrida; y sistemas no racionalizados de pensamiento han cultivado cuidadosamente.

Nutrida hasta la obsesión con el presentimiento de ese *otro*, la poética saenzeana apuesta a esta forma de conocimiento sin angustia, sin miedo, más bien con celebración y sentido del humor. Significati-

vamente, a sus personajes no les atrae la idea de apropiarse del *otro*, tampoco el deseo de fundirse con él (síntesis hegeliana que reduciría lo desconocido a lo conocido). Al contrario, lo que los apasiona es la idea de exponerse al vértigo del conocimiento, para crear con esa otredad instantes de intimidad que eliminan cualquier deseo de posesión. En estos contactos el sujeto no se conciliará con el *otro* porque éste, aun cuando en ocasiones lo habite, será siempre lo que lo excede, lo infinitamente separado y, por eso mismo, intensamente amado y deseado.

Esta idea de que una otredad desconocida y ambivalente está afectando la integridad del sujeto no puede ya ser interpretada como una simple crisis de identidad, básicamente porque la fragmentación de esa unidad que es el yo más que dislocamiento produce celebración. Esto explica por qué el *amante de las tinieblas* más que un habitante de su cuerpo se autopercibe como un habitado, y por qué, esa sensación de que algo que no soy yo está actuando en el sitio en el que existo es celebrada y hasta deseada. Con esta atmósfera de deseo llegamos a la última composición de *La noche*. En ella, el personaje asumirá su destino y encontrará respuestas a esas preguntas que desde *Muerte por el tacto* ha venido planteándose y que, en rigor, son derivaciones de la pregunta por el *otro*: ¿Qué es el *otro* lado de la noche? ¿Qué es el cuerpo? La respuesta a la primera pregunta puede considerarse una poética, ya que en ella están expresados y sumariamente desarrollados los principales planteamientos saenzeanos:

> ¿Qué es la noche? —uno se pregunta hoy y siempre.
> La noche, *una revelación no revelada*.
> Acaso un muerto poderoso y tenaz,
> quizá un cuerpo perdido en la propia noche.
> En realidad, una hondura, un espacio inimaginable.
> Una entidad tenebrosa y sutil, tal vez parecida al cuerpo que te habita,
> y que sin duda oculta muchas claves de la noche (62; mi subrayado).

El valor de esta respuesta no depende, como en el acertijo o la adivinanza, de una habilidad para descubrir el enigma, sino de una capacidad para admitir que la indagación a lo desconocido está desprovista de resultados o finales. Más que el esfuerzo de una conciencia que fija significaciones, el conocimiento de lo desconocido es el producto de una voluntad que abre horizontes. Es actividad en curso, algo que "uno se pregunta hoy y siempre" y cuya respuesta raya inexorablemente en el "acaso", el "quizá", o en la sospecha de estar indagando "honduras inimaginables". Estas "honduras" remiten

siempre a esos rostros que en Saenz expresan el conocimiento de lo desconocido. La Noche, el cuerpo, Tú:

> Cuando pienso en el misterio de la noche, imagino el misterio de *tu cuerpo*,
> que es sólo una manera de ser de la noche;
> . . .
> En las infinitas concavidades de *tu cuerpo*, existen infinitos reinos de oscuridad;
> y esto es algo que llama a la meditación.
> Este cuerpo, cerrado, secreto y prohibido; este cuerpo ajeno y temible,
> y jamás adivinado ni presentido
> Y es como un resplandor, o como una sombra (63; mi subrayado).

Es tan evidente que aquí la *conversación* apela a un interlocutor con quien el personaje puede compartir un alto grado de intimidad. ¿Quién es? Tal vez ese desconocido tan celebrado y deseado que en ocasiones lo habita, o quizá reminiscencias de aquella *visión* o de aquel *visitante profundo* de los primeros poemas. Cabe también la posibilidad de un diálogo interno y hasta de algún guiño al lector. De cualquier manera es una otredad que reenvía a esa perturbación en que se ha convertido el cuerpo y que ahora cobra dimensiones espectaculares:

> Si algo me sobrecoge, es la imagen que me imagina, en la distancia;
> se escucha una respiración en mis adentros. El cuerpo respira en mis adentros.
> La oscuridad me preocupa —la noche del cuerpo me preocupa.
> El cuerpo de la noche y la muerte del cuerpo, son cosas que me preocupan (63-64).

En estas condiciones de máxima tensión se produce la segunda pregunta del poema, formulada literalmente en la última página del libro:

> Y yo me pregunto:
> ¿Qué es tu cuerpo? Yo no sé si te has preguntado alguna vez qué es tu cuerpo.
> Es un trance grave y difícil.
> Yo me he acercado una vez a mi cuerpo;
> y habiendo comprendido que jamás lo había visto, aunque lo llevaba a cuestas,
> le he preguntado quién era;
> y una voz, en el silencio, me ha dicho:
> Yo soy el cuerpo que te habita, y estoy aquí, en las oscuridades, y te duelo, y te vivo, y te muero.
> Pero no soy tu cuerpo. Yo soy la noche (64).

Si antes las respuestas eran postuladas desde un “acaso” o un “quizá” que eran siempre verbalizaciones del personaje que las

proponía, ahora son locuciones independientes. La imposibilidad de exigirle respuestas a la duda y ese deseo de conocer lo desconocido ha llevado al personaje a salir de sí mismo. El resultado es la súbita emergencia de *otra* voz y la oportunidad que tiene el lector de escucharla. Logro legítimo de esta poética, haber creado las condiciones para que hable *otro* saber, *otro* pensar, *otro* sujeto. En el caso de Saenz esta situación no viene dada por la práctica de un discurso indirecto libre —estrategia con que otras literaturas liberan a sus personajes del control autorial— sino por un eclipse del sujeto logocéntrico. Este eclipse está logrado con estrategias provenientes de la tradición oral, como la estructura de repetición, el relato de informe ("me ha dicho") y la persistencia de un mismo tema o motivo abordado en distintos momentos y desde distintas perspectivas. También interesante es observar que el desplazamiento de la voz inicial no autoriza la sublimación de la otra; al contrario, la voz emergente reinstala el juego infinito de ser y no ser y nos recuerda la condición inestable de todo conocer: "Yo soy el cuerpo que te habita . . . / pero no soy tu cuerpo. Yo soy la noche". Inmediatamente nos vemos remitidos a la primera pregunta: ¿Qué es la noche? Y ya sabemos que la noche...

El juego de ser y no ser, junto al curso que toma la dialéctica pregunta-respuesta sirven para nunca realmente terminar, porque una vez alcanzada la respuesta, ésta remite de nuevo a la pregunta. El mismo efecto que este circuito infinito tiene en el personaje, tiene en el lector que lo ha seguido a lo largo de su historia y que ahora escucha, como él, las palabras de ese *otro*. Jugada maestra que el autor implícito le hace al lector: inmiscuirlo en una situación que en sí misma es ya una subversión, dado el origen dispar de sus participantes. Uno (el lector) está vivo, en el mundo de *aquí*, y el *otro* hace rato que ha muerto y actúa desde el mundo de *allí*. Como si esto no fuera suficiente, a ambos les toca escuchar a un tercero que, con su habla, disuelve cualquier pretensión de abarcar si no la realidad, al menos las versiones que nos hacemos de ella. El lector más displicente participa de este ardid y en la medida en que no abandona el texto, lo legitima.

Así concluye el último poemario de Saenz, con la virtual desaparición del personaje que tantas veces hemos visto embarcarse en proyectos increíbles para buscar, a veces encontrar, casi siempre perder lo encontrado, pero sobre todo amar, luchar y desear... Y si los acontecimientos que nos relató fueron reales para él, que los vivió y

los murió, ¿por qué no podrían ser posibles para nosotros, los lectores? Todo dependería de nuestra capacidad para aceptar (o rechazar) que el mundo tiene misterios que nos sobrepasan y que, por eso mismo, invitan a interrogar lo desconocido. Y mientras esta interrogación se mantenga viva y activa, poéticas como la saenzeana continuarán abriendo rutas al conocimiento. Porque nada se ha agotado.

2. Las lecturas en *Felipe Delgado*

Gilmar Gonzales

A fines de los años 60, en el inicio de sus famosas tesis de vindicación de la historia de la literatura, H. R. Jauss declaraba que "el historiador de la literatura debe convertirse siempre él mismo primero en lector, antes de comprender y clasificar una obra" (1993: 56). De ser así, el acto de lectura tendría que entenderse primeramente como una experiencia individual previa al surgimiento del método: el lector antes que el historiador. Con la defensa de la previa experiencia individual del arte, la historia de la literatura se convierte a su vez en hermenéutica, lo que significa que el objetivo del historiador se oriente, en última instancia, hacia la comprensión de sí mismo. Veo en esta particular *Historia crítica de la literatura en Bolivia* la oscilación en la frontera que separa al lector del historiador; oscilación quizás debida a que, paralelamente a la urgencia de ordenar las obras, existe la urgencia, ya tópica en la reflexión sobre Latinoamérica, de preguntarnos una vez más quiénes somos. Y en esta oscilación, que es también entre ensayo e historiografía académica, veo además la razón del surgimiento de un concepto tan poco "metodológico" pero tan iluminador como es el de la ciudad. La ciudad es un punto de equilibrio, pues no permite ni la dispersión subjetiva —la ciudad es la metáfora moderna de la comunidad— ni la objetivación rígida —la ciudad es también la metáfora moderna de la soledad humana—. Un referente aparentemente ajeno a una historia de la literatura, la ciudad, permite que, en sentido contrario al *orbis* borgeano, el mundo de la realidad termine prestando uno de sus objetos al mundo del libro.

La experiencia individual del arte va unida a la experiencia del extrañamiento. Y para enriquecer este concepto, que parece remitirnos inevitablemente a las "teorías inmanentistas" de la literatura, recurrimos al aura, valiosa idea de Walter Benjamin que, como un

haz de significados, incorpora a su sentido habitual también el de autenticidad, originalidad y fuente de culto especial. El aura permite, al extender la reflexión sobre el arte hacia la reflexión de los procesos de su producción y de su recepción, no sólo iluminar la comprensión de la realidad, sino también enriquecer la perspectiva hermenéutica de cualquier historia de la literatura. Por extraña coincidencia, la obra de Jaime Saenz es, sin lugar a dudas, un paradigma para ver y comprender los alcances del aura. Creo que ésta es la razón por la cual su novela *Felipe Delgado* podría leerse como una especie de poética hermenéutica de esta *Historia crítica de la literatura en Bolivia*: Saenz ha hecho que la ciudad sea leída, es decir, vivida, de manera única. Así como sin leer a Kafka se conoce el significado de "lo kafkiano", así sin leer a Saenz sabemos lo que es vivir la ciudad "saenzeanamente". Ineluctable justicia poética el que la ciudad termine prestándose el lenguaje del novelista para imaginarse a sí misma.

Pero la poética hermenéutica que la novela de Saenz posibilita se hace más evidente si pensamos en un diálogo de lecturas: en una primera instancia, la lectura de la crítica; luego, la de las propias voces de la novela. La lectura de la crítica es la más evidente, ella se hace explícita y es la fuente más reconocible para entender la recepción de la obra. Las voces de la novela, en cambio, dan pautas "oblicuas" de interpretación de la obra. En el juego polifónico[15] del mundo de la novela existe, por tanto, una lucha de lecturas, una especie de competencia de hermenéuticas. Las voces de la novela están empeñadas en develar el gran libro del mundo, y lo interesante es que cada una de ellas propone su propia hermenéutica. Mi trabajo pretende intervenir en el diálogo de algunas de las lecturas de la crítica, incluida la de esta *Historia*, y la lectura de una de esas voces, la del personaje Felipe Delgado.

[15] La vulgarización del concepto de polifonía, desarrollado con amplitud por M. Bajtín, ha simplificado no sólo la comprensión del género novela, sino la comprensión de los demás discursos. De los alcances de este concepto interesa aquí lo que dice Bajtín a propósito de Dostoievski: "no se debe convertir a un hombre vivo en un objeto carente de voz y de un conocimiento que lo concluya sin consultarlo. *En el hombre siempre hay algo que sólo él mismo puede revelar en un acto libre de autoconciencia y de discurso, algo que no permite una definición exteriorizante e indirecta*... El héroe de Dostoievski siempre aspira a romper el marco conclusivo y mortífero en que lo encierran las palabras *ajenas*" (1993: 87-88). La autoconciencia del héroe no sólo interesa, entonces, como posibilidad de decir la palabra última sobre uno mismo, sino también como oposición a la clasificación que viene de afuera, de la palabra ajena.

1. "La narración constituye un proceso de encerramiento mental que va reduciendo la experiencia cotidiana, existencial, del personaje hasta dejarlo en la más completa soledad" (Ortega 1984: 9-10). En esta afirmación de José Ortega podría resumirse la tendencia predominante de la recepción de la novela de Saenz. "Encerramiento", "soledad", son palabras que aíslan la voz de Felipe Delgado en uno de sus rostros, pero sólo se hacen inteligibles situadas en el transcurso de la contigüidad, y ésta, en una de sus manifestaciones recurrentes, posibilita la reunión de los contrarios. Soledad y encerramiento, por tanto, no tienen sentido en la novela sin el contrapunto de la comunión con los otros y la apertura hacia el mundo. El olvido de la ambivalencia y la contigüidad, fundamentales para la comprensión de la novela, impide no sólo conocer a este singular personaje, sino entender el arte de Saenz. Aislar el rostro del encerramiento y la soledad significa no únicamente descontextualizarlo del discurso pleno del protagonista y de la polifonía novelesca, sino también desvirtuarlo.

Los personajes que rodean a Delgado, todos, comparten algún rasgo de excentricidad y al igual que él "filosofan". Los rasgos comunes que unen a estos hombres —incluido, en la mayoría de ellos, el hábito consuetudinario de embriagarse— posibilitan la existencia de una pequeña sociedad de seres marginales cuya virtud más visible es la solidaridad. Por otro lado, las ideas que entre ellos circulan, y que frecuentemente la crítica ha tomado demasiado en serio, devienen, carnavalescamente, una parodia de las academias y, como las de éstas, se empeñan en descifrar el misterio del mundo. Si bien es cierto que en el proyecto de Saenz existe el deseo de poner —al igual que los románticos y los surrealistas— verdades en boca de alucinados, es también cierto que, a través de su tamiz de novelista, estas verdades son relativizadas permanentemente. Por ello, la cita de Ortega, que quizás resulte adecuada para una novela de corte existencialista, como *Los deshabitados* de Quiroga Santa Cruz, por ejemplo, al tomar descontextualizadas algunas afirmaciones de una de las voces de la novela y extenderlas a la definición final de ella, yerra en la comprensión de la originalidad novelística de Saenz.

2. Debido a la singularidad de la vida de Jaime Saenz, cierta crítica ha visto en su trabajo un ejemplo de consecuencia y armonía entre vida y obra. Este afirmación es verdadera pero queda desvirtuada si es pensada en el contexto de la ideología política. Lamentablemente

tal equivocación ha sucedido y ha ocasionado la anulación de la distancia estética necesaria para entender a Saenz como artista. Muestra de ello es la crítica identificada con los estudios culturales que ha desplazado su propio horizonte político al horizonte complejo y polifónico de la novela[16]. Veamos:

> Necesito construir un mundo objetivo que me nutra. Necesito crear mi propia fe, necesito incorporarme en un orden que me corresponda, en función de algo, para algo. De otro modo, el mundo invalidará mi propio mundo. Y en tal caso me veré perdido, puesto que no tengo, lo sé muy bien, la capacidad de gobernar un mundo en su correlación con el mundo, tal como lo exigirían las circunstancias, si es que he de conservar el contacto con la realidad. Estos problemas me tocan; y son de directa incumbencia, precisamente porque soy un artista. Para resolverlos, o, cuando menos, para tratar de resolverlos, debo buscar un medio de expresión. Si no lo encuentro, querrá decir que no lo tengo. Y si no lo tengo tendré que crearlo. En uno u otro caso, mi vida ha de tener sentido. Acaricio la idea de fundar un partido, fanáticamente nacionalista... Amo mi tierra. Quiero estar a la altura de ella. Únicamente pretendo ser lo que soy: nada más (Saenz 1979a: 59-60).

A partir de esta cita, el crítico Leonardo García Pabón declara, en su libro *La patria íntima*, su interpretación de la obra de Jaime Saenz en los siguientes términos:

> Felipe expresa, con la urgencia del que necesita conocer y conocerse, una búsqueda esencial que, como lo ha mostrado la crítica . . . , es una de las características de la obra de Jaime Saenz. Y en ese movimiento y con un sólo impulso, Felipe quiere crear su subjetividad personal, realizarse como artista e integrar un orden social, político y nacional. Así, construirse, construir un medio de expresión (un lenguaje), y construir una sociedad, van unidos en la búsqueda de sentido de la vida del joven Felipe (1998: 214).

Es notoria la ausencia de la diferenciación entre personaje de novela y autor; así, seguramente, lo que vale para Felipe, "construir una sociedad", vale también para la novela. Lo interesante es observar cómo, debido al prurito de una lectura "nacionalista" y "patriótica", no se haya visto aquello que para Saenz, el novelista, no sólo es esencial, sino que explica la razón de su arte. No se ha visto, primero, el contexto

[16] Quizás esto se deba a la relación directa que algunos críticos tuvieron con el autor. Sin embargo, las ideas de Saenz sobre el nacionalismo (que se presentan menos ficcionalizadas en sus textos expositivos, principalmente en los pocos prólogos que escribió para algunos libros de amigos) son, a mi juicio, casi siempre extravagantes y disparatadas.

del parlamento del personaje: Delgado dialoga con su amigo Estefanic y, hasta ese momento, ambos han dado fin con una muy buena cantidad de botellas de aguardiente; como siempre, Felipe está borracho. Segundo, no se ha visto algo que dice Felipe y que muestra la sabiduría novelesca de Jaime Saenz: la autoconciencia del personaje. Felipe, borracho, ha terminado su perorata; Estefanic, su amigo, le responde:

> —Admirable —Dijo Estefanic— Tú lo sabes. Pero cuidado: tienes grandes aptitudes para caer en el abismo.
> —No sé —declaro Delgado—. Cuando uno aborda ciertos temas, corre el peligro de caer no ya en el abismo, pero en un una retórica que suele ser despreciable... (60).

Esta "retórica despreciable" de la cual el propio Felipe Delgado hace escarnio es, sin embargo, la que García Pabón ha tomado como filosofía del proyecto de construcción nacional, no sólo del personaje, sino de la novela y del propio Jaime Saenz.

3. En *Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia* se piensa en la recepción de las obras como potencialidades realizadas. Blanca Wiethüchter utiliza la frase "representación simbólica lograda" para explicar el carácter de las obras "auráticas" que serían aquellas que imaginan la ciudad y le otorgan "un aura, un lenguaje secreto"[17] y que, por esta causa, posibilitarían la aparición de otras obras. El aura, esta idea de Benjamin, permite reconocer el valor extraordinario de una obra de arte a través del juego textual, esto es, de las relaciones de ida y vuelta entre la producción de la obra, la obra misma y la recepción de la obra. Tal proceso es reconocible a través de las manifestaciones de veneración comunitarias que la obra origina. De algún modo, las obras que surgen a partir de la motivación del aura llegan a convertirse, ya por el rechazo o por la admiración de los "libros fundadores", en la comunidad que venera estos objetos de culto.

Comunidad y veneración inevitablemente nos llevan a pensar en los ritos. Benjamin también pensaba en ellos y, lo mismo que con el aura, en su desaparición[18]. Saenz es un artista en tierra de indios; tiene, por tanto, doble fuente para preservar el aura[19]. Sin duda quienes conocieron a Saenz pueden testificar rotundamente el significado que para éste tenía la literatura. El compromiso con el oficio de escritor era

[17] Ver primera nota a pie de página del subtítulo "Imaginar ciudades" en *El arco colonial, Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia* Tomo I.

total. Su vida estaba dedicada a la literatura, y se desenvolvía, indiferente y desdeñosa, al margen de la figuración y el espectáculo, de las imposiciones de la moda o de los juegos de artificio. En una comunidad en la cual la ausencia de autenticidad y consecuencia parece ser norma, en la cual el engaño parece ser moneda diaria, inevitablemente una figura como la de Saenz tenía que haberse convertido en objeto de culto. Con tan singulares condiciones de producción era inevitable que, como se dijo, el surgimiento del aura (especialmente en la recepción inmediata de la obra) se produjera.

En este desplazamiento de producción, obra y recepción, "los objetos saenzeanos" circulan como comodines conceptuales que posibilitan conocer la realidad. El saco del aparapita es prueba de ello:

> ¿cómo sustraerse a una evidencia que continuaba con toda lealtad el subsuelo profundo que define este país y que es el de ser un saco de aparapita en el que la unidad no depende sino de un no mísero pero mágico hilo que mantiene el hilván? Esta imagen que se utiliza últimamente con frecuencia en los textos críticos, ha nacido al calor de los "objetos saenzeanos" entre los cuales el mismo aparapita, además de su saco, entraña toda una metafísica existencial que involucra al cargador llegado del campo a la ciudad. La imagen del saco

[18] Para Benjamin el aura estaba condenada a desaparecer y según él era impensable en una época como la actual. Como se sabe, Benjamin oscilaba entre la nostalgia frente la pérdida del aura y el entusiasmo por la posibilidad de la masificación del arte. Debido a esta oscilación, Benjamin interesa puesto que, a través de él, vemos la voluntad europea de incorporar en la conciencia moderna, la presencia de lo irracional y lo pre-moderno (Benjamin 1967).

[19] Una historia de indios y artistas: El cacique Seathl ha sido conminado entregar sus tierras al hombre blanco; consciente de la inminente desaparacición física de su gente, profetiza: "cuando el último hombre rojo haya desaparecido de la faz de la tierra, y su memoria sea sólo la sombra de una nube cruzando la pradera, estas riberas y estos bosques conservarán el espíritu de mi pueblo, porque amó esta tierra como el recién nacido ama el latir del corazón materno". Muchos pueblos y muchas lenguas han desaparecido, es cierto; sin embargo, como retribución al amor del hombre antigüo el mundo aún conserva su espíritu. Don Quijote avanza y a lo lejos divisa a los gigantes contra quienes tendrá que enfrentarse. A su lado, Sancho se esfuerza en convencer al caballero de que lo que ve no son gigantes sino tan sólo molinos, molinos cotidianamente reales. Don Quijote no cae en el engaño, y termina rompiendo lanzas con los enemigos. Como los pueblos indios, también el artista conserva la faz misteriosa de la realidad; por él, quien hoy ve los molinos españoles ve también a los gigantes del alucinado manchego. Jaime Saenz es un artista y escribe en una tierra de la que ni los indios ni sus lenguas se han ido. Parece innesesario decirlo, pero es en el reconocimiento de la permanencia de los pueblos indios y en el reconocimiento de su condición de guardadores del misterio en que el talento de Saenz se realiza. De aquí surge otra explicación plausible de su originalidad.

> de aparapita, elaborado con pedazos de diversas telas y múltiples colores, fue desplazada como imagen textual por primera vez por Luis H. Antezana en un epígrafe en su libro *Teorías de la lectura* (1983) y luego en un diálogo en homenaje a Jaime Saenz, efectuado en el Instituto de Cooperación Española (ICI) en Santa Cruz de la Sierra en 1989[20].

El desplazamiento, movimiento que Blanca Wiethüchter señala para explicar la relación entre el saco del aparapita y nuestra literatura, vale también para explicar la manera como se entiende esta *Historia crítica de la literatura*. La ciudad se desplaza de la ciudad que habitamos a la ciudad que a través del lenguaje imaginamos. Estos dos puntos, sin embargo, no existen, puesto que únicamente a través del lenguaje habitamos no sólo la ciudad, sino toda la realidad. La ciudad es también, coincidentemente, referente esencial de Benjamin; en él el vagabundeo del paseante se desplaza hacia las digresiones del ensayista. Benjamin pensaba que la "salvación" de lo fenoménico era posible sólo gracias a las ideas, tal vez por ello

> la actividad por excelencia del conocimiento no sea el análisis o la descripción comprensiva, sino la hermenéutica: porque a través de ella se llega a las cosas mismas y porque, además, sólo en la interpretación de los fenómenos en su reducción ideal se adquiere y se constituye la experiencia, y, con ello, se constituye el mundo en su inteligible pluralidad (Gutiérrez Girardot 1994: 191).

La forma ensayística de esta *Historia crítica de la literatura en Bolivia*, ¿no es acaso también un desplazamiento que exige que antes de clasificar, antes del método, recuperemos nuestra experiencia individual de lectores?

4. En la conformación de lectores, son las propias voces de la novela, en este caso la de Felipe Delgado, las que proponen una guía de lectura, una hermenéutica. La atracción "aurática" que el mundo ejerce en Felipe es tan alucinante como la memoria de Funes, el personaje de Borges. Ni siquiera el sueño permite que Felipe descanse de la agotadora fascinación de vivir en el misterio. Hay, sin embargo, objetos que detienen su atención y exigen de él un esfuerzo mayor para entenderlos. Uno de ellos es, como se sabe, el saco del aparapita:

> En realidad era un objeto; un objeto muy antigüo, pero, sin embargo, ajeno por completo al envejecimiento —como que la piedra y el mineral, en modo alguno envejecían, sino que simplemente eran antigüos, según Delgado razonaba. De

[20] Ver "Imaginar ciudades" en *El arco colonial, Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia* Tomo I.

> tal manera, que este saco podía ser tranquilamente inmemorial, sólo que en puridad de verdad, no era ya un saco —qué sería. Unícamente su propietario y nadie más en el mundo podría saberlo (1979a: 150).

La atracción de Felipe Delgado nace, por un lado, de la heterogeneidad de las formas de los remiendos, de los materiales y de las costuras que configuran el saco del aparapita y, por otro, de la procedencia de su creador. Ambos, saco y hombre, unidos indisolublemente por el tiempo inmemorial, son un dislocamiento de la realidad. La edad del tiempo, el color del tiempo, el olor del tiempo son reiteraciones discursivas en toda la obra de Saenz, haciendo de éste un creador cuya referencia histórica no es la historia inmediata, la escrita con minúsculas, sino la Historia con mayúsculas. Esta Historia, como los grandes mitos antiguos, enfrentan al hombre con sus preguntas existenciales básicas. De esta manera, el sentido histórico[21] de la novela de Saenz permite, en su significación profunda, vislumbrar la lucha última entre las tendencias creadoras y las tendencias destructivas de la existencia.

Para el alucinado Felipe Delgado, el saco y el aparapita cobran sentido sólo a través de la contigüidad, posibilitada, en el ejemplo del fragmento citado, por el tiempo inmemorial. Tanto el aparapita como su saco son impensables el uno sin el otro. El sentido definitorio de uno depende, por contigüidad, del otro. Con estas premisas, Delgado inicia el proceso de develamiento del saco misterioso. El proceso se inicia a través de la comparación, que en Saenz significa solidificación de la realidad. En razón de esto último, el proceso se detiene, anuncia su propio fracaso y termina admitiendo que, en verdad, únicamente su propietario, ese guardador del misterio, es quien conoce lo que es el saco. De esta manera, el misterio ha sido restituido y podrá ser develado sólo por la voz del propio aparapita. En esta autoconciencia del límite del propio saber del personaje y esta necesidad de la experiencia propia como único medio de conocimiento se presenta sintéticamente la hermenéutica del aura.

"Sólo en forma de un enunciado confesional puede el hombre

[21] Aunque sí existen alusiones a la historia pequeña, por ejemplo la historia del país, el gobierno de Siles, la Guerra del Chaco, la novela, principalmente a través de la voz de su protagonista, nos remite a la gran Historia: el marginal Felipe, despojado del lastre mundano, inicia una búsqueda íntima extrema que nos permite ver, paradójicamente, la historia cósmica, esa historia esencial que nos hace conscientes del hecho de estar vivos junto con el mundo.

emitir . . . la palabra última que le sea realmente adecuada" (Bajtín 1993: 83). Con esta afirmación, Bajtín ve en las novelas de Dostoievski el hecho de que, en última instancia, quien define al individuo es el propio individuo. Así se entiende la autoconciencia, y esta característica esencial de las novelas del escritor ruso, vale también para la novela de Saenz si es que a la idea del individuo se añade contiguamente la del mundo. En Saenz, la preocupación por uno mismo va casi siempre unida a la preocupación por el mundo. Tal forma de objetivación —la indisociabilidad del sujeto y el objeto— acerca a Saenz a la larga tradición del irracionalismo, principalmente al romanticismo alemán y, lo que es importante, al pensamiento mágico de los indígenas. En esta unión de hombre y mundo, cualquier teleología racional deviene artificialidad humana que en lugar de acercarnos al verdadero conocimiento nos aliena. Frente al imperativo socrático "vida analizada, vida digna de vivirse", Delgado opondría el de "vida experimentada, vida digna de vivirse". Podría intentar refutarse esta idea señalando que gran parte de la novela está ocupada por los pensamientos de Delgado, tanto que inclusive éste los registra en sus herméticas "memorias". Sin embargo, la tendencia desmesurada de "análisis" y "autoanálisis" del personaje va siempre acompañada por el alcohol: Felipe Delgado resulta, así, una especie de Hamlet permanentemente ebrio. En consecuencia, el recurso natural de generalización, propio de la razón análitica, es eliminado con el recurso del infaltable alcohol. De esta forma, los métodos de conocimiento de la razón analítica se destruyen frente a los de la experiencia propia. Sólo teniendo en cuenta este hecho entendemos mejor la novela. Puede decirse que los recursos de experimentación extrema, el lenguaje frecuentemente hermético, absurdo, digresivo y la imaginación extravagante adquieren entonces un sentido luminoso:

> Flotaba una densa humareda en la bodega, y, en medio de la penumbra, con cierta angustia, Delgado escuchaba como desde lejos las voces de los bebedores, y habiendo vislumbrado muy cerca de sus ojos la silueta de un aparapita que le daba las espaldas, sin moverse para nada, se quedó mirando, sin decir una palabra. El espectáculo que tenía a la vista resultaba alucinante por completo. Pues al fin y al cabo —según pensaba Felipe Delgado—, . . . los remiendos que en este momento se hallaba contemplando en el saco del aparapita, parecían haber sido concebidos en una pesadilla de la vida real (1979a: 142).

Para Felipe Delgado el saco del aparapita es un puente entre la

vida real y la pesadilla. La contigüidad persiste. En algún otro momento Delgado se imagina que el saco "debía ser sin duda el aspecto ofrecido por el cuerpo que se pudre en el sepulcro". La contigüidad, no la similitud, es el movimiento que explica mejor la novela de Jaime Saenz. Así, el transcurso de la aventura de su personaje puede también entenderse como la búsqueda de la eliminación de las disyunciones. La recurrencia del uso de la paradoja es ilustrativa. En la medida en que vida y muerte (dos sentidos caros a la poética saenzeana) "signifiquen una misma cosa", así también estaremos en posesión del verdadero conocimiento. Sacarse el cuerpo, esta frase resabida de Saenz es un ejemplo de las tantas paradojas y "contradicciones" que abundan en su obra. El lenguaje como metáfora, como sustitución de la realidad, por tanto, es un artificio. La oposición que en el nivel básico del contenido se sintetiza en vida verdadera versus vida falsa, en el uso teórico se enriquece y complejiza en la oposición de metáfora y metonimia. El perpetuo movimiento de la realidad se petrifica en cuanto se la explica a través de sistemas creados por la razón del hombre. De esta manera, pensar en el lenguaje como una gran metáfora de la realidad es algo contrario a la experiencia de Delgado:

> Es una sombra. Conoce el destino, y me persigue. No es una sombra; soy yo mismo . . . Vive la vida que no viviré, es lo que no seré. Cuando cae la tarde, él vive mi tiempo. Sale de mi tumba, hace muchos años. Hoy, ayer, mañana y siempre. Dentro de muchos años. Abandona mi tumba, en el futuro. Ha sido lo que fui, ha vivido lo que viví, toda la vida. Es lo que ocurre. Tú mueres; yo muero; todos mueren, para vivir por algún tiempo todavía; es lo que sucede. Salimos de la tumba, cuando cae la tarde, a mirar la ciudad, a mirar el futuro, el paso de la gente por las calles. Tu, yo, y todos. En este momento y en todo tiempo. De todo corazón, salimos de la tumba cuando cae la tarde, es la verdad. Mis ojos y tus ojos me lo dicen: estamos muertos, créeme (306).

A momentos el lenguaje de la novela se hace críptico. El estilo se hace deliberadamente obscuro puesto que ésta es una manera de oponerse a la construcción de sistemas. La experiencia propia, pilar en el acceso al conocimiento verdadero, tiene su correlato en la creación de un propio "sistema". De aquí también el uso de un lenguaje arcaico, de un lenguaje poco "literario". La riqueza de un mundo particular y propio sólo puede ser transmitido también con un lenguaje particular y propio. Detrás de esta manera de habitar la realidad existe también la intuición de que existe contigüidad entre el lenguaje y pensamiento. Así Jaime Saenz, guiado por la fuerza de su talento de novelista, va creando un puente de unión entre el libro y el mundo.

5. A partir de la lectura de Luis H. Antezana, la crítica ha visto en el saco del aparapita mucho más que una imagen de nuestra literatura; ha adoptado este objeto como una metáfora de nuestra construcción social. Inevitablemente se ha roto la contigüidad del sujeto y el objeto. El punto de partida del proceso "aurático" no es el saco del aparapita, es la hermenéutica de lectura que propone Felipe Delgado. Y ésta, si se recuerda, acaba en el silencio, en la renuncia humilde del deseo de querer develar el misterio. Sólo el dueño del saco, el aparapita, podría hacerlo. Esta convicción de inseparabilidad de sujeto y objeto, este instinto de autoconciencia, esta sabiduría de la novela, es lo que, me parece, comparten las voces de la novela de Jaime Saenz, y por ello podrían pensarse como la poética que sustenta la reivindicación de la experiencia individual de la lectura que propone este ensayo de Historia crítica de la literatura en Bolivia.

Bibliografía general
Tomo II

Bibliografía básica

Aguirre, Nataniel

[1885]1909 Juan de la Rosa. Memorias del último soldado de la Independencia. 2a. ed. Bourdet: París/México.

1911 Varias obras ("La bellísima Floriana", "La Quintañona", "Don Ego"; poesías; piezas teatrales: "Visionarios y mártires" y "Represalia de héroe"). Bourdet: París/México.

1969 Juan de la Rosa. Memorias del último soldado de la Independencia. 9na. ed. Biblioteca IV Centenario. Ed. Amigos del Libro: Cochabamba.

Alarcón, Abel

1917 "La literatura boliviana (1545-1916)". En: Revue Hispanique.

[1935]s/f Era una vez... Historia novelada de la Villa Imperial de Potosí. Fundación Universitaria Simón I. Patiño: La Paz.

Alba, Armando

1987 "Tres momentos en la vida y en la muerte de don Ricardo Jaimes Freyre y la repatriación de sus restos". En: Signo 20, enero-abril: La Paz.

Albarracín Millán, Juan

1978 El gran debate. Universo: La Paz.

1979 Alcides Arguedas: la conciencia crítica de una época. Universo: La Paz.

1979 Armando Chirveches. La creación de la literatura boliviana del siglo XX. Ediciones Réplica: La Paz.

Alberto de Villegas, La Paz-1897, Gran Chaco-1934 (ver De Villegas, Alberto)

Albó, Xavier

1988 "Introducción". En: Raíces de América. El mundo aymara. Alianza: Madrid.

Albó, Xavier y Féliz Layme

1992 Literatura aymara: Antología. Cipca/Hisbol/Jayma: La Paz.

Alcázar, Reynaldo
1973 Paisaje y novela en Bolivia. Difusión: La Paz.

Alegría, Patricia
1996 "Poesía colonial en el Alto Perú". En: Estudios Bolivianos 2. Instituto de Estudios Bolivianos: La Paz.

Almaraz, Sergio
1969 Requiem para una república. La Paz.
1966 "Muerte por el tacto: sueños de un ángel solitario y jubiloso". En: Kanata 7.

Antezana S., Alejandro
1991 "Alcides Arguedas y la servidumbre campesina". El Diario, 27 de oct., La Paz.

Antezana, Luis H.
1983 Teorías de la lectura. Altiplano: La Paz.
1986 "La novela boliviana en el último cuarto de siglo", Ensayos y lecturas. Altiplano: La Paz.
1986b Ensayos y lecturas. Altiplano: La Paz.
1995 Sentidos comunes. FACES/CESU/UMSS: Cochabamba.

Anzoátegui, Lindaura (El Novel)
1891 Una mujer nerviosa: leyenda. Imprenta de El Tiempo: Potosí.
1891 La madre: leyenda. Imprenta de El Tiempo: Potosí.
1892 Luis: episodio. Imprenta de El Tiempo: Potosí.
1892 Cómo se vive en mi pueblo: cuadros de costumbres. Imprenta de El Tiempo: Potosí.
1892 Huallparrimachi: episodio histórico. Imprenta de El Tiempo: Potosí.
1893 ¡Cuidado con los celos! Imprenta de El Tiempo: Potosí.
1895 En el año 1815: episodio histórico de la Guerra de la Independencia. Imprenta de El Tiempo: Potosí.

Aranzaes, Nicanor
1915 Diccionario histórico del departamento de La Paz. Talleres Gráficos La Prensa: La Paz.

Arguedas, Alcides
1909 "Prólogo". En: Chirveches, Armando: La candidatura de Rojas. Librería Paul Ollendorf: París.
1911 "Prólogo". En: Mendoza, Jaime: En las tierras del Potosí. Imprenta Vda. de Luis Tasso: Barcelona.
1919 Raza de bronce. González y Medina: La Paz.
[1905]1959 Vida criolla, Obras completas. Tomo I. Aguilar: Madrid.
1959 Obras Completas. 2 Tomos. Aguilar: Madrid.

Arzáns de Orsúa y Vela, Bartolomé
1965 "Prólogo al lector". Tomo I. En: Historia de la Villa Imperial de Potosí. Brown University Press: Rhode Island, Providence.
1965 Historia de la Villa Imperial de Potosí. 3 Tomos. Mendoza y Hanke (eds.). Brown University Press: Rhode Island, Providence.
2000 Relatos de la Villa Imperial de Potosí. García Pabón, Leonardo (comp. y pról.). Plural: La Paz.

Aspiazu, Agustín
1864 "Biografia de D. Clemente Diez de Medina", Biografías. Imprenta de la Opinión: La Paz.

Ávila Echazú, Edgar
1978 Historia y antología de la literatura boliviana. Universidad Boliviana: La Paz.

Ayllón, Virginia
1999 "Dolor e ironía: quimeras de María Virginia Estenssoro e Hilda Mundy". En: Prada, Ayllón, Contreras (comp. y eds.): Diálogos sobre escritura y mujeres. Memoria. Sierpe: La Paz.

Baptista G., Mariano (ed.)
1978 Yo fui el orgullo: vida y pensamiento de Franz Tamayo. Los Amigos del Libro: La Paz.
1979 Atrevámonos a ser bolivianos. Vida y epistolario de Carlos Medinaceli. Biblioteca Popular de Ultima Hora: La Paz.
1979a Alcides Arguedas: juicios bolivianos sobre el autor de Pueblo enfermo. Los Amigos del Libro: La Paz.

Barbery, Leocadia de
1926 "Bouquet cruceño". El Demócrata, 23 de junio, Santa Cruz.

Barnadas, Josep y Juan José Coy
1977 Alcides Arguedas: Raza de bronce. Los Amigos del Libro: Cochabamba.

Bascopé Aspiazu, René
1978 Primer fragmento de noche y otros cuentos. Editorial Casa de la Cultura Franz Tamayo: La Paz.
1979 "El equipo Trasluz: R. Bascopé, J. Nisttahuz, M. Vargas. Diálogo". En: Hipótesis 11/12: Cochabamba.
1985 La tumba infecunda. Los Amigos del Libro: La Paz.
1988 Niebla y retorno. Ediciones Casa de la Cultura: La Paz.
1988 Los rostros de la oscuridad. Ediciones Casa de la Cultura: La Paz.
1994 "Macario Lugones, espejo de la noche". En: Autodeterminación 12, julio, La Paz.
2000 "Para una ciudad y sus cementerios". En: Ciencia y cultura 7: Artículos y estudios. Ideas y pensamientos. Avances de investigación. Universidad Católica Boliviana: La Paz.

Bastos, Isabel
1995 "Imaginario liberal e indigenismo estatal". En: Memorias. Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana (JALLA). Plural/UMSA: La Paz.
1996 "El indigenismo en la transición hacia el imaginario populista". En: Estudios bolivianos 2. Instituto de Estudios Bolivianos: La Paz.

Bedregal, Juan Francisco
1934 "Don Quijote en la ciudad de La Paz", Figuras animadas. Editorial América: La Paz.
1942 "Don Quijote en la ciudad de La Paz". En: Rodrigo, Saturnino: Antología de cuentistas bolivianos contemporáneos. Editorial Sopena: Buenos Aires.

Bedregal, Yolanda (ed.)
1977 Antología de la poesía boliviana. Los Amigos del Libro: La Paz/ Cochabamba.

Bertonio, Ludovico
[1612]1956 Vocabulario de la lengua aymara. Editorial Don Bosco: La Paz.

Borda, Arturo
1966 El Loco. 3 Tomos. Biblioteca Paceña. Honorable Alcaldía Municipal de La Paz: La Paz.
... El yatiri [pintura al óleo]. Colección privada: Santa Cruz, Bolivia.

Bouysse-Cassagne, Thérèse y Olivia Harris
1987 "Pacha: en torno al pensamiento aymara". En: Tres reflexiones sobre el pensamiento andino. Hisbol: La Paz.

Brocha Gorda (ver Julio Lucas Jaimes)

Caballero, Manuel María
1956 Juicios añejos sobre nuestra literatura. Cuadernos de Cultura 1. UMSA: La Paz.

Cáceres Romero, Adolfo y José Ortega
1977 Diccionario de la literatura boliviana. Los Amigos del Libro: La Paz.
1991 "Bajo el oscuro sol y la nueva narrativa boliviana". En: Bedregal, Yolanda: Bajo el oscuro sol. 3ra. ed. Los amigos del Libro: La Paz.

Caillet, Danielle y Norma Quintana
1991 Nacer hombre (video).

Cajías, Dora.
1996 Adela Zamudio. Transgresora de su tiempo. Serie Protagonistas de la Historia. Ministerio de Desarrollo Humano: La Paz.

Calcagno, Miguel Angel
1959 Introducción al estudio de la novela indigenista boliviana. Universidad de la República: Montevideo.

Camargo, Edmundo
1964 Del tiempo de la muerte. Suárez, Jorge (comp. y pról.). Editorial 16 de Julio: La Paz.
2002 Obras completas. Mitre, Eduardo (ed). Nuevo Milenio: Cochabamba.

Canelas, Demetrio
[1915]1990 “Adela Zamudio en Oruro”. Correo de Los Tiempos, 11 de oct., Cochabamba.

Carilla, Emilio
1962 Ricardo Jaimes Freyre. Ediciones Culturales Argentinas: Buenos Aires.

Castañón Barrientos, Carlos
1980 Ricardo Jaimes Freyre: Notas sobre su vida y su obra. Proinsa Editora: La Paz.
1999 “Introducción a Ricardo Jaimes Freyre”. Presencia Literaria, 25 de julio, La Paz.

Cereceda, Verónica
1987 “Aproximaciones a una estética andina: de la belleza al tinku”. En: Tres reflexiones sobre el pensanúento andino. Hisbol: La Paz.

Cerruto, Oscar
1948 “La poesía paceña”. En: Homenaje al IV Centenario de la Fundación de La Paz, Tomo 3: La Paz.
1958 Cerco de penumbras. Ministerio de Educación: La Paz.
1957 Cifra de las rosas y siete cantares. Cuadernos de Poesía 3. H. Alcaldía Municipal: La Paz.
[1935]1985 Aluvión de fuego. Altiplano: La Paz.

Céspedes, Augusto
1936 Sangre de Mestizos. Ed. Nascimento: Santiago.

Cortez, Claudio
1937 La tristeza del suburbio. Tipología La Prensa: La Paz.

Costa de la Torre, Arturo
1973 Catálogo de la bibliografía boliviana. Univerdidad Mayor de San Andrés: La Paz.

Costa du Rels, Adolfo y Adolfo Ostria Gutiérrez
1921 El traje de arlequín. Gonzales y Medina Editores: La Paz.

Crespo, Alberto
1981 “Alberto de Villegas, 50 años después”. En: Memorias del Mala-Bar. Biblioteca Central de la Universidad Mayor de San Andrés: La Paz.

Chirveches, Armando
[1905]1955 Celeste, Obras escogidas. Biblioteca Paceña-Alcaldía Municipal: La Paz.
1908 “Vestíbulo” (introducción). En: Diez de Medina, Eduardo: Estrofas

nómadas. s/e: La Paz.
[1910]1965 La candidatura de Rojas. Ediciones Nuevo Mundo: Lima.
[1916]1955 La casa solariega, Obras escogidas. Biblioteca Paceña-Alcaldía Municipal: La Paz.
[1916]1976 La casa solariega. La Juventud: La Paz.
[1919]1955 La virgen del lago, Obras escogidas. Biblioteca Paceña-Alcaldía Municipal: La Paz.
1926 A la vera del mar. Editorial Excelsior: París.
1955 Obras escogidas. Biblioteca Paceña/Alcaldía Municipal: La Paz.

De la Calancha, Antonio
[1638]1939 Crónica moralizada: páginas selectas. Publicaciones del Ministerio de Educación, Bellas Artes y Asuntos Indígenas: La Paz.

De la Vega, Julio
[1971]1978 Matías, el apóstol suplente. Los Amigos del libro: La Paz.
1983 "Del surrealismo a lo social en la poesía boliviana". En: El paseo de los sentidos. Estudios de la literatura boliviana contemporánea. García Pabón, Leonardo (ed.). IBC: La Paz.
1986 Cantango por dentro. Sierpe: La Paz.

De Pórcel, Agustín
1898 "Guardemos las viejas liras". En: El Tiempo: Potosí.

De Villegas, Alberto
1925 La campana de plata: interpretación mística de Potosí. Renacimiento: La Paz.
1929 Sombras de mujeres. Atenea: La Paz.
[1928]1981 Memorias del Mala Bar. Biblioteca Central de la Universidad Mayor de San Andrés: La Paz.
1936 Alberto de Villegas, La Paz-1897, Gran Chaco-1934. Edición de homenaje. Pérez vda. de Villegas, Claudia (comp.). Imprenta Artística Ayacucho: La Paz.

Díaz Machicao, Porfirio
1956 El ateneo de los muertos. Ediciones Buriball: La Paz.
1966 Antología. Prosa y verso de Bolivia. Tomo I. Los Amigos del Libro: La Paz.
1968 Antología. Prosa y verso de Bolivia. Tomo IV. Los Amigos del Libro: La Paz.

Díaz Villamil, Antonio
[1948]1967 La niña de sus ojos. Edit. Universo: La Paz.

Díez Canedo, Enrique
1936 "Prólogo". En: Guerra, José Eduardo: Itinerario Espiritual de Bolivia. Araluce: Barcelona.

Diez de Medina, Ángel
1894 "Huérfano". En: Bolivia Literaria 29, Año 1, noviembre.

Diez de Medina, Eduardo
1908 Estrofas nómadas. s/e: La Paz.

Diez de Medina, Fernando
1951 El libro de los misterios. Editorial Don Bosco: La Paz.
1959 "La Guerra del Pacífico y los indagadores", Literatura Boliviana. Aguilar: Madrid.
1959 Literatura boliviana. Aguilar: Madrid.

Eduardo, Isaac G.
1900 Contra el destino. s/e: La Paz.

"El gobierno se asocia al sentimiento público por el deceso de la insigne Zamudio"
1928 El Comercio, 3 de junio, Cochabamba.

Estenssoro, María Virginia
1934-35 "El perfil de las semanas", columna. La Gaceta de Bolivia: La Paz.
[1937]1971 El occiso. Obras completas, Tomo I. Los Amigos del Libro: La Paz.
1971a Ego inútil. Obras completas, Tomo II. Los Amigos del Libro: La Paz.
1976 Memorias de Villa Rosa. Obras completas, Tomo III. Los Amigos del Libro: La Paz.
1988 Cuentos y otras páginas. Obras completas, Tomo IV. Los Amigos del Libro: La Paz.
1996 Criptograma del escándalo y la rosa (Fantasía biográfica de Lygia Freitas Valle). Obras completas, Tomo V. Los Amigos del Libro: La Paz.

Finot, Enrique
1964 Historia de la literatura boliviana. 3ra. ed. Gisbert: La Paz.
1975 Historia de la literatura boliviana. 7ma. ed. Gisbert: La Paz.

Francovich, Guillermo
1960 Tres poetas modernistas de Bolivia. Ediciones Mirador: La Habana.
1962 "El monje de Potosí". En: Signo. La Paz.
1987 Los mitos profundos de Bolivia. 2da. ed. Los Amigos del Libro: La Paz/ Cochabamba.

García Pabón, Leonardo
1984 "Poesía boliviana 1960-1980: entre la realidad y el lenguaje". En: Hipótesis 19, verano: La Paz.
1998 La patria íntima. Alegorías nacionales en la literatura y el cine de Bolivia. CESU/Plural: La Paz.
1998 "F(ec)undación y festejo de la nación criolla", Patria íntima. CESU/ Plural: La Paz.
1999 "Introducción. Sociedad e intimidad femenina". En: Zamudio, Adela: Íntimas. Plural: La Paz.

Gisbert, Teresa
1968 Esquema de literatura virreinal. Fac. de Filosofía y Letras: La Paz.
1999 El paraíso de los pájaros parlantes. La imagen del otro en la cultura andina. Plural/UNSLP: La Paz.

Gonzales, Abel
1909 Barroquismos literarios. Serie 1ra. La Paz.

Gotkowitz, Laura
2000 "Conmemorating the Heroínas". En: Hidden histories of gender and the state in Latin America. Duke University: Durham and London.

Guerra, José Eduardo
1919 El Alto de las Ánimas. González y Medina Editores: La Paz.
1936 Itinerario espiritual de Bolivia. Araluce: Barcelona.
1939 "La Prosa en los escritores bolivianos de la era modernista". En: Kollasuyo 12, Año 1, La Paz.

Guzmán, Augusto
1982 Biografías de la literatura boliviana; de 1520 a 1925. Los Amigos del Libro: Cochabamba.
1985 Panorama de la novela en Bolivia. 2da ed. Juventud: La Paz.
1986 Adela Zamudio. Biografía de una mujer ilustre. Juventud: La Paz.

Instituto de Estudios Bolivianos (IEB)
1978 Jaimes Freyre. Estudios. Coeditores: Academia Nacional de Ciencias/ Instituto Boliviano de Cultura: La Paz.

Iraizós, Francisco
1898 "El modernismo en América". En: La Revista de Bolivia 8: Sucre.

Jaimes, Julio Lucas
1905 "Prólogo a Celeste". En: El Comercio de Bolivia, 24 de febrero: La Paz.
1975 La Villa Imperial de Potosí. 2da. ed. Camarlinghi: La Paz.

Jaimes Freyre, Luisa V. de
1988 "Chuquiago desaparece". En: Temas paceños. La Paz, H. Alcaldía Municipal: La Paz.

Jaimes Freyre, Raúl
1953 Anecdotario de Ricardo Jaimes Freyre. Editorial Potosí: Potosí.
1959 La belleza del pecado. Empresa Editora Universo: La Paz.

Jaimes Freyre, Ricardo
1889 El Álbum, No. 12, 19 de julio: Sucre.
1897 El Cojo Ilustrado (Caracas). Citado por Castañón Barrientos, Carlos. En: "Introducción de Ricardo Jaimes Freyre". Presencia Literaria, 25 de julio de 1999: La Paz.

1902 Revista Moderna, Tomo V: México.
1906 "El mundo de Cervantes y el de Don Quijote". En: Revista de letras y ciencias sociales 11: Tucumán.
[1912]1957 Leyes de la versificación castellana, Poesías completas. Ministerio de Educación y Bellas Artes: La Paz.
1957 Poesías Completas. Ministerio de Educación y Bellas Artes: La Paz.
1975 Cuentos. Instituto Boliviano de Cultura: La Paz.

Kollasuyo
1940 No. 19, Año II, Julio 1940, La Paz.

Langer, Erick
1988 "El liberalismo y la abolición de la comunidad indígena en el siglo XIX". En: Revista de Historia y Cultura l4.

Lara, Manuel María
1908 Colección de artículos en prosa y verso. Tomo I. Taller Litográfico El Universo: Cochabamba.

Lastra, Pedro
1980 "Sobre Alcides Arguedas". En: Revista de crítica literaria latinoamericana 6, No. 12: Lima.

Leitón, Roberto
[1928]1962 Aguafuertes. Editorial Potosí: Potosí.
1939 Los eternos vagabundos. Editorial Potosí: Potosí.

Lora, Guillermo
1980 Historia del movimiento obrero boliviano. Tomo IV. Los Amigos del Libro: La Paz/Cochabamba.
1993 "El anarquismo en Borda", Páginas de mi archivo. La Paz.

Martínez Vela, Bartolomé (Bartolomé Arzáns de Orsúa y Vela)
1925 Anales de Potosí. Subieta Sagárnaga, Luis (ed.). Imprenta Artística: Potosí.

Martínez y Vela, Bartolomé (Bartolomé Arzáns de Orsúa y Vela)
1939 Anales de la Villa Imperial de Potosí. Biblioteca Boliviana N° 3. Ministerio de Educación, Bellas Artes y Asuntos Indígenas: La Paz.

(De) Martínez Arzanz y Vela, Nicolás (Bartolomé Arzáns de Orsúa y Vela)
1943 Historia de la Villa Imperial de Potosí. Otero, Gustavo Adolfo (ed.). Buenos Aires.
1975 Historia de la Villa Imperial de Potosí. Biblioteca del Sesquicentenario de la República Vol. 7: La Paz.

Medina Ferrada, Fernando
1972 Los muertos están cada día más indóciles. Casa de las Américas: La Habana.
s/f Rastros. (Novela en manuscrito facilitada por el autor a B.Wiethüchter

en Caracas, 1999).

Medinaceli, Carlos
1939 "Los escritores del pasado, Nataniel Aguirre". En: Kollasuyo 2, Año 1, febrero: La Paz.
1940 "Los prosistas bolivianos en la época del modernismo". En: Kollasuyo 15, Año 2, marzo: La Paz.
1955 "La técnica y la moralidad de Aguafuertes", Páginas de vida. Editorial Potosí: Potosí.
1955a Adela. s/ed: Potosí.
1969 Estudios Críticos. Los amigos del libro: La Paz.
1978 Chaupi p'unchaipi tutayarka (A mediodía anocheció). Literatura y otros temas. Los amigos del libro: La Paz/Cochabamba.
[1937]1987 "La personalidad y la obra de Arturo Borda", Taipi p'unchaipi tutayarka. Castañón B., Carlos (selecc. y pról.). Los amigos del libro: La Paz/ Cochabamba.
[1948]1982 La Chaskañawi: novela de costumbres bolivianas. Los Amigos del libro: La Paz/Cochabamba.

Mendoza, Gunnar y Lewis Hanke
1965 "Bartolomé Arzáns de Orsúa y Vela: su vida y su obra". En: Historia de la Villa Imperial de Potosí. Brown University Press: Rhode Island, Providence.

Mendoza, Jaime
[1911]1986 En las tierras de Potosí. Los Amigos del libro: Cochabamba.
1914 Páginas bárbaras. Arnó Hermanos: La Paz.
1957 El macizo boliviano. Ministerio de Educación y Bellas Artes: La Paz.

Mitre, Eduardo.
1986 "Cuatro poetas bolivianos contemporáneos". En: Revista Iberoamericana 134, Vol. LII, enero-marzo, 1986.
1987 "Jaime Saenz: el espacio fúnebre", El árbol y la piedra: poetas contemporáneos de Bolivia. Monte Ávila Editores: Caracas.
1994 "Ricardo Jaimes Freyre: la escritura del eco", De cuatro constelaciones. Ediciones BHN: La Paz.
1999 "La canción de la distancia (notas sobre la obra de María Virginia Estenssoro)". En: Prada, Ayllón, Contreras (comp. y eds.): Diálogos sobre escritura y mujeres. Memoria. Sierpe: La Paz.

Mitre, Eduardo (ed.)
2002 Camargo, Edmundo: Obras completas. Nuevo Milenio: Cochabamba.

Monasterios, Elizabeth
1995 "Awqa: donde las cosas no pueden estar juntas. Notas para una postmetafísica andina". En: JALLA Tucumán. Tomo I. Universidad

Nacional de Tucumán: Tucumán.
1995 "Poética y estética andina: En busca del pensamiento pre-hispánico". En: Memorias. Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana. Plural: La Paz.
1997 "Invitación a la lectura de un poema de Jaime Saenz: Muerte por el tacto". En: "Con tanto tiempo encima". Aportes de literatura latinoamericana en homenaje a Pedro Lastra. Plural: La Paz.

Moreno, Gabriel René
1955 Estudios de Literatura Boliviana. Tomo I. Editorial Potosí: Potosí.
1975 Estudios de literatura boliviana. Biblioteca del Sesquicentenario de la República: La Paz.

Mundy, Hilda (ver Laura Villanueva)

Navia Romero, Walter
1966 Interpretación y análisis de Juan de la Rosa. Centro de Estudiantes de la Facultad de Filosofía y Letras, UMSA: La Paz.

Nogales Guzmán, Eduardo
1998 "Arturo Borda: la crítica de la locura (II)". En: Suplemento El malpensante, La Razón, 1 de noviembre: La Paz.

Ocampo Moscoso, Eduardo
1968 Personalidad y poética de don Ricardo Jaimes Freyre. Editorial Unversitaria: Cochabamba.
1977 "Personalidad y obra de doña Adela Zamudio". En: Adela Zamudio, poetisa, educadora, polemista. Homenaje de la H. Alcaldía Municipal. Editorial Canelas: Cochabamba.

Ochoa, José Vicente
1885 Borrones y perfiles. La Paz

Omiste, Modesto
1893 Crónicas potosinas; notas históricas, estadísticas, biográficas y políticas. Vol. 5. Potosí.

Ortega, José
1984 Narrativa boliviana del siglo XX. Los Amigos del libro: La Paz.

Otero, Gustavo Adolfo
1936 "El dandysmo y la personalidad de Alberto de Villegas". En: Alberto de Villegas, La Paz-1897, Gran Chaco-1934. Imprenta Artística Ayacucho: La Paz.
1939 "Notas sobre Bartolomé Martinez y Vela". En: Martínez y Vela, Bartolomé: Anales de la Villa Imperial de Potosí. Biblioteca Boliviana N° 3. Ministerio de Educación, Bellas Artes y Asuntos Indígenas: La Paz.
1953 "Vida y obra de Adela Zamudio. Los Tiempos, 14 de octubre,

Cochabamba.

Pacheco Bellot, Gastón
1946 El tapado. Ediciones Potosí: Potosí.

Paredes de Salazar, Elsa
1965 Diccionario biográfico de la mujer boliviana. Isla: La Paz.

Paz Soldán, Alba María
1985 "Manchay Puytu: novela y mestizaje". En: Hipótesis 22, invierno: La Paz.
1986 "Narradores y nación en la novela Juan de la Rosa de Nataniel Aguirre". En: Revista Iberoamericana 134, ene-mar.: Pittsburgh.
1986 "Novela y representación icónica". Presencia Literaria, 17 de julio, La Paz.
1996 "Juan de la Rosa y el problema de la representación nacional". En: Revista Taller de Análisis Literario 1, Año 1. Fundación Simón Patiño: Cochabamba.

Paz Soldán, Alba María (ed. y pról.)
1998 Juan de la Rosa. Memoirs of the last soldier of the Independence Movement. Oxford University Press: New York.

Platt, Tristan
1982 Estado boliviano y ayllu andino. Instituto de Estudios Peruanos: Lima.

Portugal, Gonzalo
1999 "Encuentro por ausencia". En: Prada, Ayllón, Contreras (comp. y eds.): Diálogos sobre escritura y mujeres. Memoria. Sierpe: La Paz.

"Programa de las fiestas patrias"
1925 El Republicano, 3 de agosto.

Prudencio Bustillos, Ignacio
1946 Páginas dispersas. Universidad de San Fransisco Xavier: Sucre.

Prudencio, Roberto
1936 "El dandysmo y la personalidad de Alberto de Villegas". En: Alberto de Villegas, La Paz - 1897, Gran Chaco -1934. Imprenta Artística Ayacucho: La Paz.
1977 Ensayos literarios. Fundación Manuel Vicente Ballivián: La Paz.

Quiroga, Juan Carlos Ramiro
1988 "Holocausto alcohólico de lo in-corruptible". En Signo: Cvadernos Bolivianos de Cvltvra 23, La Paz.

Quiroga, Miriam
1997 María Virginia Estenssoro. Escritora, periodista y profesora boliviana. Serie Protagonistas de la historia. Ministerio de Desarrollo Humano: La Paz.

Quiroga Santa Cruz, Marcelo
1957 Los deshabitados. Talleres Gráficos Bolivianos: La Paz.
[1957]1995 Los deshabitados. Plural: La Paz.

Quirós, Juan (ed.)
1968 Las cien mejores poesías bolivianas. Difusión: La Paz.

Revista de Bolivia
1937 "Feminidades y feminismo". Número 1.

Reynolds, Gregorio
1925 Redención. Vol 1. Renacimiento: La Paz.
1945 Illimani. Poemas altiplánicos. Ed. Kollasuyo: La Paz.

Rivera, Silvia
1984 Oprimidos pero no vencidos: luchas del campesinado aymara y quechua 1900-1980. Hisbol: La Paz.

Rivera Rodas, Oscar
1984 "La poesía de Jaime Sáenz". En: Inti: Revista de literatura hispánica 18-19.
1991 La modernidad y sus hermenéuticas poéticas: poesía boliviana del siglo XX. Ediciones Signo: La Paz.

Rodrigo, Saturnino
1942 Antología de cuentistas bolivianos contemporáneos. Editorial Sopena: Buenos Aires.
1973 Hombres y lugares. Editorial Canelas: Cochabamba.

Rodríguez, Rosario
1995 "Heterogeneidad y sujeto del discurso en Raza de bronce". En: Memorias. Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana. Plural/ FHCE-UMSA: La Paz.
1997 "Paradigmas del mestizaje". En: "Con tanto tiempo encima". Aportes de literatura latinoamericana en homenaje a Pedro Lastra. Plural: La Paz.
1997 "De la heterogeneidad conflictiva a la diferencia en la diversidad". En: Memorias de JALLA Tucumán 1995. Universidad Nacional de Tucumán: Tucumán.
1999 "Aproximaciones y fugas de la noción de narración". En: Estudios Bolivianos 7: La Paz.

Saenz, Jaime
1955 El escalpelo. El Progreso: La Paz.
1957 Muerte por el tacto. Imprenta Editora Nacional: La Paz.
1960 Aniversario de una visión. Burillo: La Paz.
1964 Visitante profundo. Burillo: La Paz.
1967 El frío. Burillo: La Paz.

1973 Recorrer esta distancia. Burillo: La Paz.
1975 Obra poética. Biblioteca del Sesquicentenario de la República: La Paz.
1975 "Introducción". En: Wiethüchter, Blanca: Asistir al tiempo. Imprentas Unidas: La Paz.
1978 Bruckner y Las tinieblas. Difusión: La Paz.
1979 Imágenes paceñas: lugares y personas de la ciudad. Difusión: La Paz.
1979a Felipe Delgado. Difusión: La Paz.
1982 Al pasar un cometa. Altiplano: La Paz.
1984 La noche. Talleres Escuela de Artes Gráficas: La Paz.
1985 Los cuartos. La Paz, Altiplano: La Paz.
1986 Vidas y muertes. Ed. póstuma. Huayna Potosí: La Paz.
1987 Los papeles de Narciso Lima Achá. Ed. póstuma. Instituto Boliviano de Cultura: La Paz.
1989 La piedra imán. Ed. póstuma. La Paz, Huayna Potosí: La Paz.

Salazar Mostajo, Carlos
1984 "Arturo Borda: el padre de la pintura boliviana". En: La pintura contemporánea de Bolivia (Ensayo histórico crítico). Ed. Juventud: La Paz.
1984 La pintura contemporánea de Bolivia. Ensayo histórico crítico. Juventud: La Paz.

Sanjinés, Javier
1987 "Marginalidad y grotesco en la moderna narrativa andina: el caso de Jaime Saenz". En: Revista Unitas 9, La Paz.

Santos Machicado, José
1872 La hija del español y el patriota. s/e: La Paz.

Siles Guevara, Juan (ed.)
1975 Las cien obras capitales de la literatura boliviana. Los Amigos del Libro: La Paz.

Soledad (ver Adela Zamudio)

Soria G., Carlos
1990 "Adela Zamudio: Escribir a impulsos del dolor y de la lucha". Ultima Hora, 17 de enero: La Paz.

Soria, Mario
1962 Armando Chirveches. Western Reserve University: Cleveland, Ohio.

Sotomayor, Ismael
1948 "Instituciones culturales en la ciudad de La Paz". En: La Paz en su cuarto centenario 1548-1948. Edición del Comité Pro IV Centenario de la Fundación de La Paz: La Paz.

Suárez, Jorge
1984 Rapsodia del cuarto mundo. Comité Ejecutivo de la Universidad

Boliviana: La Paz.
1989 El otro gallo. Universidad Andina Simón Bolívar: Sucre.

Taboada Terán, Néstor
1977 Manchay Puytu. El amor que quiso ocultar Dios. Editorial Sudamericana: Buenos Aires.

Taborga de Villarroel, Gabriela
1981 La verdadera Adela Zamudio. Editorial Canelas: Cochabamba.

Testamento de Potosí
1953-1954 Revista Sur 2. Editorial Potosí: Potosí.

"Una Nota Simpática: los Juegos Florales de este año serán presididos por Adela Zamudio"
1913 La Mañana, 24 de junio, Sucre.

Urquidi, José Macedonio
1919 Bolivianas ilustres. La cultura femenina en nuestra evolución republicana. Estudio biográfico y artístico. Arnó Hermanos Libreros Editores: La Paz.
1949 El origen de la Noble Villa de Oropesa. Publicaciones de la Municipalidad de Cochabamba: Cochabamba.

Urzagasti, Jesús
1969 Tirinea. Editorial Sudamericana: Buenos Aires.
1986 "Jaime Sáenz al otro lado de la noche". Presencia, 17 de agosto: La Paz.
1987 En el país del silencio. Hisbol: La Paz.
1992 De la ventana al parque. OFAVIM: La Paz.
1996 Los Tejedores de la noche. OFAVIM: La Paz.
2001 Un verano con Marina Sangabriel. OFAVIM: La Paz.

Vaca Guzmán, Santiago
1899 La literatura boliviana. Imprenta de Pablo Coni: Buenos Aires.
[1889]1980 Su Excelencia y su Ilustrísima: Historia verdadera con mucha traza de novela. Camarlinghi: La Paz.

Valdez, Julio César
1888 Siluetas y croquis. s/e: La Paz.

Vargas, Iván
1988 "El lugar de Saenz". En: Signo: Cvadernos bolivianos de cvltvra 24, La Paz.

Vásquez Machicado, Humberto
1958 "Resabios de la novela picaresca en el Potosí colonial". En: Facetas del intelecto boliviano. s/ed.: Oruro.
s/f Juicios añejos sobre nuestra literatura: La Paz.

Viaña, José Enrique

1935 Camino soleado. Editorial Potosí: Potosí.
1948 Cuando vibraba la entraña de plata: Crónica novelada del siglo XVII. Universo: La Paz.
1950 "Ensayo de interpretación dialéctica de la Histórica de Potosí". En: Revista Universidad 29 (septiembre-marzo). Editorial Universitaria: Potosí.
1951 Glosas a las páginas del ingenioso hidalgo Don Miguel de Cervantes Saavedra. Ed. Universitaria: Potosí.

Vignale, Pedro
1942-1943 "Historiadores y cronistas de la Villa Imperial". En: Boletín del Instituto de Investigaciones Históricas XXVII. Buenos Aires.

Vilela, Luis Felipe
1964 "Los contemporáneos". En: Finot, Enrique: Historia de la literatura boliviana. Gisbert: La Paz.

Villanueva, Laura
1936 Pirotecnia. s/d: La Paz.
1989 Cosas de fondo: impresiones de la guerra del Chaco y otros escritos. Ávila, Silvia Mercedes (comp.). Huayna Potosí: La Paz.

Viscarra, Eufronio
1969 Nataniel Aguirre. Arze, José Antonio (ed.). Ediciones Isla: La Paz.

Von Vacano, Arturo
1972 Sombra de exilio. 2da ed. s/e: La Paz.

Wiethüchter, Blanca
1975 "Estructuras de lo imaginario en la obra poética de Jaime Saenz". En: Saenz, Jaimes: Obra poética. Biblioteca del Sesquicentenario de la República: La Paz.

Zalles, Luis
1898 Poesía. Imp. Universo de Guillermo Heffmann: Valparaíso.

Zamudio, Adela
1877 "Horfandad". En: Revista de Cochabamba: Cochabamba
1876 "Poeta". En: El Álbum (dirigida por Carolina F. de Jaimes).
1913 Ráfagas. Librería Ollendorff: París.
[1913]1993 "Reflexiones". En: Poesías. s/e: Cochabamba.
[1913]1999 Íntimas. García Pabón, Leonardo (ed.). Plural: La Paz.
1914 "Por una enferma". El Heraldo, agosto, Cochabamba.
[1914]1943 Peregrinando (poemario). Editorial La Paz: La Paz.
[1914]1977 "Temas pedagógicos". En: Adela Zamudio. Poetisa, educadora, polemista. Edición de Homenaje. H. Alcaldía Municipal/Editorial Canelas: Cochabamba.
[1915]1977 "Discurso de Adela Zamudio, Mantenedora de los Juegos Florales. La Paz". En: Adela Zamudio. Poetisa, educadora, polemista. Edición de Homenaje. Alcaldía Municipal/Editorial Canelas: Cochabamba.

[1942]1991 Novelas cortas. Juventud: La Paz.
[1942]1998 Novelas cortas. Juventud: La Paz.
[1943]1979 Cuentos breves. Juventud: La Paz.
1965 Poesías. Editorial Canelas: Cochabamba.
1977 Adela Zamudio. Poetisa, educadora, polemista. Edición de Homenaje. H. Alcaldía Municipal/Editorial Canelas: Cochabamba.
1993 Poesías. s/e: Cochabamba.

Bibliografía de apoyo

Alcina Franch, José (comp.)
1990 Indianismo e indigenismo en América. Alianza: Madrid.

Aquézolo Castro, Manuel (recop.)
1976 La polémica del indigenismo. José Carlos Mariátegui/Luis Alberto Sánchez. Mosca Azul: Lima.

Artaud, Antonin
1974 Oeuvres complètes. Vol. XIII. Gallimard: Paris.

Auerbach, Erich
1953 Mimesis: The representation of reality in Western literature. Princeton University Press: Princeton.

Avendaño, Hernando
1649 Sermones de los Misterios de Nuestra Sante Fe Católica en lengua Castellana y la General Inca. Impregnándose los errores particulares que los indios han tenido. Imprenta del Reyno: Lima.

Baciú, Stefan (ed.)
1974 Antología de la poesía Latinoamericana 1950-1970. State University of New York Press: Albany.

Bachelard, Gaston
[1957]1967 La poétique de l'espace. Presses Universitaires de France: Paris.
[1938]1970 La formation de l'esprit scientifique: contribution a une psychanalyse de la connaissance objective. Librairie Philosophique J. Vrin: Paris.
1982 La poética de la ensoñación. Fondo de Cultura Económica: México.

Bajtín, Mijail
1993 Problemas de la poética de Dostoievski. Fondo de Cultura Económica: México.

Bataille, Georges
1998 "La Experiencia Interior", El Aleluya y otros textos. Alianza: Madrid.

Bayley, Jan
1990 Dictionary of symbols. Vintage Books: New York.

Benjamin, Walter
1967 Ensayos escogidos. Ed. Sur: Buenos Aires.

1999 "El narrador", Iluminaciones IV. Taurus: Madrid.

Blanchot, Maurice
1969 L'entretien infini. Gallimard: Paris.
1987 La escritura del desastre. Monte Avila Editores: Caracas.
1996 El diálogo inconcluso. Monte Avila Editores: Caracas.

Bombal, María Luisa
1984 La última niebla/La amortajada. Seix Barral: Barcelona.

Borges, Jorge Luis
1979 Borges oral. Emecé Editores/Editorial Belgrano: Buenos Aires.

Bravo, Víctor.
1987 Los poderes de la ficción. Monte Avila Editores: Caracas.

Castaneda, Carlos
1971 Una realidad aparte. Tovar, Juan (trad.). Fondo de Cultura Económica: México.
1988 El conocimiento silencioso. Tovar, Juan (trad.). Emecé: Buenos Aires.
1993 The art of dreaming. Harper Collins: New York.

Cobo Borda, Juan Gustavo (ed.)
1985 Antología de la poesía hispanoamericana. Fondo de Cultura Económica: México.

Códice Borgia
[1500?]1963 Ed. facsimilar. Fondo de Cultura Económica: México.

Códice Florentino de Fray Bernardino de Sahagún
[1550?]1979? Ed. facsimilar, 3 vols. Archivo General de la Nación: México.

Cornejo Polar, Antonio
1978 "El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto socio-cultural". En: Revista de crítica literaria latinoamericana 7-8.
1994 Escribir en el aire. Lima, Editorial Horizonte: Lima.

Culler, Jonathan
1981 The pursuit of signs. Cornell University Press: Ithaca, New York.
1985 On deconstruction. Cornell University Press: Ithaca, New York.

Dante Alighieri
1906 Inferno, The divine comedy. Houghton Mifflin and Company: Boston.

Darío, Rubén
1888 "Parnasianos y decadentes", Ensayos. Alianza Editorial: Madrid.
1917 "Palabras liminares", Prosas profanas. s/e: Madrid.

Derrida, Jacques
1972 Marges de la philosophie. Les Éditions de Minuit: Paris.

Diccionario enciclopédico hispanoamericano

1912 Tomo VIII. Monataner y Simón Editores: Barcelona.

Dictionnaire historique, thematique et technique des littératures
1986 Larousse: Paris.

Durand, Gilbert
1968 La imaginación simbólica. Amorrortu: Buenos Aires.

Elizondo, Salvador
1985 "Introducción". En: Bataille, G.: Madame Edwarda. Ed. Premiá: México.

Escalona, José Antonio (ed.)
1985 Muestra de poesía hispanoamericana del siglo XX. Biblioteca Ayacucho: Caracas.

Flaubert, Gustave
1897 Madame Bovary. Imprenta de la viuda de Luis Tasso: Barcelona.

Gilbert, Sandra y Susan Gubar
1979 The madwoman in the attic. The woman writer and the Nineteenth Century literary imagination. Yale University Press: New Haven and London.

Gutiérrez Girardot, Rafael
1988 Modernismo. Supuestos históricos y culturales. Fondo de Cultura Económica: México.
1994 Cuestiones. Fondo de Cultura Económica: México.

Hayles, Katherine
1990 Chaos bound. Cornell University Press: Ithaca and London.

Heaney, Seamus
1996 De la emoción a las palabras. Anagrama: Barcelona.

Heidegger, Martin
1975 Poetry, language, thought. Hofstadter, Albert (trad.). New York: Harper and Row: New York.

Heráclito
1987 Heraclitus. Fragments. Robinson, T. M. (trad.). University of Toronto Press: Toronto.

Huidobro, Vicente
[1931]1964 Altazor/Temblor de cielo, Obras completas. de Costa, René (ed.). Santiago, Zig-Zag: Santiago.

Jacobus, Mary
1976 Tradition and experiment in Wordsworth's ballads. Clarendon Press: Oxford.

Jauss, Hans Robert

1993 "Historia de la literatura como una provocación a la ciencia literaria". En: Rall, Dietrich (comp.): En busca del texto. Universidad Autónoma de México: México.

Jitrik, Noé
1981 Forma y significación en "El matadero". Citado en: Barrenechea, Jitrik et al (eds.): La crítica literaria contemporánea. Antología. Vol. 2. CEAL: Buenos Aires.

Juana Inés de la Cruz, Sor
1970 Obras completas. Porrúa: México.

Juan de la Cruz, San
1982 Obras completas. Lucinio Ruano de la Iglesia: Madrid.

Kristeva, Julia
1988 Los poderes de la perversión. Ensayo sobre L. F. Céline. Catálogos Editora: Buenos Aires.
1997 Sol negro. Depresión y melancolía. Monte Ávila Editores: Caracas.

León Pinelo, Antonio
[1629]1943 El paraíso en el Nuevo Mundo. 2 Vols. Lima.

Lezama Lima, José
1957 La expresión americana. Instituto Nacional de Cultura/Ministerio de Educación: La Habana.
1993 "El romanticismo y el hecho americano". La expresión americana. Fondo de Cultura Económica: México.

Lewis, Carroll
[1865]1971 Alice in Wonderland. Gray, Donald J. (ed.). Norton & Company: New York.

Luis de León, Fray
1990 Poesía completa. Gredos: Madrid.

Lyotard, Jean-Francois
1979 La condition postmoderne: rapport sur le savoir. Minuit: Paris.

Montagnac Bott, Julie T.
1926 "Apotheose". La Nación, 28 de mayo, Oruro.

Monteleone, Jorge.
1995 "Fernández, Macedonio". En: Diccionario enciclopédico de las letras de América Latina. Biblioteca Ayacucho. Monteavila Editores: Caracas.

Most, Glen W. y William W. Stove (eds.)
1981 Poetics of murder. Detective fiction and literary theory. London: Harcourt Brace Jovanocich: London.

Murena, Héctor

1984 La metáfora y lo sagrado. Editorial Alfa: Barcelona.

Ortiz, Fernando
1991 Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar. La Habana, Editorial de Ciencias Sociales: La Habana.

Paraíso, Isabel
1985 El verso libre hispánico. Gredos: Madrid.

Paz, Octavio
1956 El arco y la lira. Fondo de Cultura Económica: México.
1967 Corriente alterna. Siglo XXI: México.
[1974]1979 El ogro filantrópico. Joaquín Mortiz: México.
1986 El arco y la lira. 6ta reimp. Fondo de Cultura Económica: México.
1987 Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe. Fondo de Cultura Económica: México.
1989 La otra voz. Poesía y fin de siglo. Seix Barral: Barcelona.
1998 Los hijos del limo. Seix Barral: Barcelona.

Peri Rossi, Cristina
1983 "Literatura y mujer". En: Eco 257, XLII/5, Bogotá.

Rama, Angel
1982 Transculturación narrativa en América Latina. Siglo XXI: México.

Ricoeur, Paul
1975 La métaphore vive. Paris, Seuil: Paris.

Richard, Nelly
1993 "¿Tiene sexo la escritura?". En: Debate feminista, Vol. 9, México.

Rulfo, Juan
[1955]1989 Pedro Páramo. Gonzáles Boixo, J. C. (ed.). Cátedra: Madrid.

Sambhava, Padma
[700?]1994 The Tibetan Book of the Dead. Thurman, Robert A. F. (trad.). Bantam Books: New York.

Seed, Patricia
1995 Ceremonies of possession in Europe's conquest of the New World 1492-1640. Cambridge University Press: Cambridge.

Sucre, Guillermo
1978 "Poesía latinoamericana, conciencia del lenguaje". En: Eco 200 (abril, mayo, junio), Bogotá.
1992 Antología de la poesía hispanoamericana moderna. 2 Vol. Monte Ávila Editores: Caracas.

Teresa de Jesús, Santa
1948 Obras Completas. Madrid, Aguilar: Madrid.

Yurkievich, Saúl
1996 La movediza modernidad. Taurus: Barcelona.

Autores

EQUIPO DE INVESTIGACIÓN

Blanca Wiethüchter

Licenciada en Literatura; obtuvo una maestría en Educación de la Universidad de París. Ha enseñado muchos años en la Universidad Mayor de San Andrés, teniendo a su cargo el Taller de Escritura Creativa. Ha organizado el programa de literatura creativa en la Universidad Católica Boliviana. Es sobre todo escritora: ha publicado poesía ininterrumpidamente desde 1975. En 1998 se publicó *La piedra que labra otra piedra,* que antologa su obra poética (*Asistir al tiempo*, *Travesía*, *Noviembre 79*, *Madera Viva y árbol difunto*, *En los negros labios encantados*, *El verde no es un color*, *El rigor de la llama*, *La lagarta*), y que además incluye el poema *Qantatai*. Su último libro de poesía es *Ítaca* (2000). También ha incursionado en la narrativa con *El jardín de Nora*.

Alba María Paz Soldán U.

Obtuvo el doctorado en Literatura Latinoamericana de la Universidad de Pittsburgh. Fue profesora e investigadora en el Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Buenos Aires. Ha enseñado en la Universidad Mayor de San Andrés y actualmente lo hace en la Universidad Católica Boliviana, donde es coordinadora académica del Departamento de Cultura. Ha editado y antologado la primera edición de *Juan de la Rosa* en inglés para Oxford University Press y ha realizado publicaciones sobre literatura boliviana y latinoamericana en Bolivia, Estados Unidos, Venezuela y Argentina.

Rodolfo Ortiz

Escritor. Obtuvo la licenciatura de la Carrera de Psicología de la Universidad Católica Boliviana y es egresado de la Carrera de Literatura de la Universidad Mayor de San Andrés. Actualmente dirige la revista de literatura *La mariposa mundial*. Ha publicado el libro de poemas *La corpulencia del tic*.

Omar Rocha Velasco

Licenciado en Literatura de la Universidad Mayor de San Andrés y egresado de Psicología en la Universidad Católica Boliviana. Es profesor en el Instituto Normal Superior Simón Bolívar y en la Universidad Católica Boliviana. Ha sido editor de diversas publicaciones periódicas, actualmente lo es de la revista de literatura *La mariposa mundial*.

COLABORADORES

Virginia Ayllón

Escritora, crítica literaria e investigadora. Estudió en la Carrera de Bibliotecología de la Universidad Mayor de San Andrés, en la que es catedrática. Actualmente dirige un área de investigación en el PIEB. Ha publicado *Búsquedas*, relatos y cuentos, y su obra ha sido recogida en varias antologías. Junto a Ana Rebeca Prada ha publicado *La otra mirada*, antología de cuentos escritos por mujeres. Asimismo ha escrito diversos artículos de crítica literaria para diarios y revistas de Bolivia.

Claudia Bowles Olhagaray

Obtuvo la licenciatura en Letras Modernas de la Universidad Nacional de Córdoba (Argentina) y es candidata al doctorado a distancia de la UNED de Madrid. Actualmente es profesora en la Universidad Gabriel René Moreno y en la Universidad Privada de Santa Cruz. Ha escrito estudios sobre Jesús Urzagasti, Alfredo Flores y sobre lo urbano en la narrativa oriental. Recientemente ha prologado la *Obra completa* de Roberto Echazú.

Gilmar Gonzales Salinas

Obtuvo la maestría en Literatura Latinoamericana de Boston College. Es catedrático de literatura en la Universidad Mayor de San Andrés y profesor de lengua y literatura en el Colegio Alemán. Su campo de investigación es la educación en el lenguaje y la literatura.

Elizabeth Monasterios

Obtuvo el doctorado en Literatura en la Universidad de Toronto, Canadá. Ha enseñado en la Universidad Estatal de Nueva York en Stoney Brook y actualmente enseña en la Universidad de Pittsburgh. Se especializa, entre otras cosas, en poesía boliviana y latinoamericana, y en la vinculación de la filosofía y los saberes y categorías indígenas con la literatura, temas sobre los que ha escrito para revistas y libros en Bolivia y en el extranjero. Es

editora de *"Con tanto tiempo encima". Aportes de literatura latinoamericana en homenaje a Pedro Lastra*, y ha publicado recientemente *Dilemas de la poesía de fin de siglo. José Emilio Pacheco y Jaime Saenz*.

Cecilia Olivares

Mexicana. Traductora y crítica literaria. Estudió en la Carrera de Literatura de la Universidad Nacional Autónoma de México. Actualmente forma parte del equipo de trabajo de la revista *Debate Feminista*. En 1997 El Colegio de México publicó su *Glosario de términos de crítica literaria feminista*. Asimismo ha publicado diversos artículos de crítica literaria y traducciones en revistas de México y Bolivia.

Juan Carlos Orihuela

Obtuvo el doctorado en Narrativa Hispanoamericana Contemporánea de la Universidad de California en Davis. Es actualmente catedrático de la Carrera de Literatura de la Universidad Mayor de San Andrés. Ha publicado los poemarios *De amor, piedras y destierro* (Premio Nacional de Poesía "Franz Tamayo"), *Llalva/Los gemelos*, *Febreros*, *Esa herencia/Cuerpos del cuerpo*, además del guión para radio *Ya no demores, Manuel* (premiado en Alemania). Su producción fonográfica incluye *Cantos Nuevos*, *De fiesta*, *Memoria del destino*, *Debajo de la gotera*. Le fue otorgada la beca para Escritores Residentes en la ciudad de Iowa en 1996. Ha escrito también ensayos sobre literatura boliviana en revistas y periódicos nacionales e internacionales.

Ana Rebeca Prada

Obtuvo el doctorado en Literatura Latinoamericana de la Universidad de Maryland en College Park. Es catedrática de literatura comparada e investigación literaria en la Carrera de Literatura, e investigadora del Instituto de Estudios Bolivianos en la Universidad Mayor de San Andrés. Ha escrito sobre teoría literaria y cultural y sobre narrativa boliviana y latinoamericana contemporáneas para publicaciones locales y extranjeras. Ha editado con V. Ayllón *La otra mirada*, y con V. Ayllón y P. Contreras, *Diálogos sobre escritura y mujeres*.

Rosario Rodríguez

Obtuvo la licenciatura en Literatura de la Universidad Mayor de San Andrés y la maestría en la Universidad de Pittsburgh. Es candidata al doctorado en Literatura Latinoamericana en esta última. Es catedrática de

literatura latinoamericana en la Carrera de Literatura e investigadora del Instituto de Estudios Bolivianos de la Universidad Mayor de San Andrés. Ha publicado sobre literatura boliviana y latinoamericana, especialmente sobre la narrativa y el campo de la teoría, en revistas y libros nacionales e internacionales. Fundadora de las *Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana*, congreso internacional que ya cumplió su quinta versión, fue miembro del comité editorial de *Escarmenar*.

Este libro se terminó de imprimir en el mes de agosto de 2002,
en los Talleres de Editorial Offset Boliviana Ltda. "EDOBOL".
Calle Abdón Saavedra Nº 2101 • Telfs.: 241-0448 • 241-2282 • 241-5437
Fax: 242-3024 • Casilla 10495
La Paz - Bolivia